Ghiță Florea • Simona Iacob

Literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Ediția a 3-a

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
FLOREA, GHIȚĂ
Literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Sinteze • Comentarii. ed. a 3-a / Ghiță Florea, Simona Iacob – București: Editura Fundației „România de Mâine”, 2006
268p.; 20,5cm.
Bibliogr.
ISBN (10)973-725-655-7
(13)978-973-725-655-3

I. Iacob, Simona

821.135.1.09”1850/1900”(075.8)(076.2)

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*

Ghiță Florea **Simona Iacob**

Literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Sinteze • Comentarii

Ediția a 3-a

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
BUCUREȘTI, 2006

CUPRINS

Preliminarii

Literatura română a secolului al XIX-lea, fără a întrerupe continuitatea firească a unei culturi care a vibrat prin timp la destinele neamului, marchează un moment de răscruce, o etapă calitativ nouă, de o mare varietate prin deschiderea spre sincronizarea cu spiritul dinamic şi modern al marilor literaturi europene. Evoluţia şi structura ei au fost determinate de schimbările revoluţionare profunde care au traversat acest secol viforos şi care au transfigurat resorturile adânci ale întregii alcătuiri sociale şi, mai ales, ale mentalităţii şi idealurilor spirituale ale noilor generaţii. Literatura acestor ani, având la bază un program naţional statuat prin *Dacia literară*, reprezintă hotarul dintre două zone de influenţe, dintre vechea cultură orientală, cu formele ei specific medievale, şi cultura occidentală, mai dinamică şi mai deschisă evoluţiei spre valoare artistică.

Lucrarea de faţă, gândită ca un manual pentru studenţi, este o încercare de a demonstra vitalitatea şi unitatea unei culturi, care, învingând obstacolele impuse de poziţia sa geopolitică, a reuşit în câteva decenii, după 1850, să se afirme plenar în ansamblul culturilor moderne europene. Din această perspectivă, ţinând seama de obiectivul urmărit, lucrarea pune un accent prioritar pe spiritul de sinteză al izvoarelor, pe structura internă a literaturii din epoca respectivă, care s-a manifestat prin diversitate şi mari fluctuaţii valorice. În cadrul cronologiei, urmărită în mod firesc, evoluţia fenomenului literar dintre 1850–1900 este prezentată pe etape de creaţie, cu valorile şi inegalităţile lor, cu momentele importante care au impus anumite influenţe şi orientări estetice şi ideologice (clasicismul, romantismul, simbolismul, naturalismul, parnasianismul ş.a) şi au consolidat structurile artistice interne, genurile şi speciile literare, evoluţia prozei, a poeziei şi a teatrului românesc.

Lucrarea subliniază, ca un fenomen propriu epocii, faptul că literatura română din această perioadă a fost influențată şi a stabilit relații cu marile valori din alte literaturi, reuşind să marginalizeze creațiile minore, adaptările şi traducerile unor opere submediocre, să-şi formeze un specific propriu bazat pe rigoarea şi trăinicia atât a tradițiilor, cât şi a inovațiilor moderne. Într-un interval de numai o jumătate de secol, literatura română, unitară prin accentul pus pe valoarea artistică, a cunoscut o mare diversitate a programelor şi tendințelor estetice, a parcurs câteva etape distincte prin nivelul artistic şi, în special, prin spiritul autonom şi original al creației.

În primul capitol am acordat spații extinse momentului literar de după 1850, în care spiritul militant şi ideologic, fără a fi neglijat, a fost înlocuit în prim-plan cu o nouă concepție, bazată pe valoare artistică, singura prin care literatura îşi exercită influența în viața socială. În această etapă, denumită de G.Ibrăileanu „epoca Alecsandri“, tendințele şi evoluția ideilor literare au fost sintetizate în capitolele privind apariția primelor romane naționale şi a dramelor romantice. Creația scriitorilor reprezentativi ai epocii, care au marcat momentul prin aderență la spiritul modern al veacului, V.Alecsandri, N.Filimon, Al.Odobescu şi B.P.Hasdeu, este prezentată monografic.

Urmărind în continuare evoluția literaturii române din această jumătate de secol, am acordat o atenție deosebită creațiilor marilor clasici: M.Eminescu, I.Creangă, I.L.Caragiale şi I.Slavici, scriitori care au impus, după 1865, un moment distinct în gândirea literară națională. Epoca marilor clasici reprezintă etapa de maturitate deplină a literaturii române, una dintre cele mai strălucite din întreaga noastră dezvoltare culturală. Această epocă, definită mai mult valoric decât istoric, a fost posibilă prin spiritul genial de sinteză al celor patru scriitori aparținând aceleiaşi generații, care au valorificat cu atenție şi pioşenie eforturile generațiilor precedente şi, în special, ale scriitorilor care au urmat Revoluției de la 1848, V.Alecsandri, N.Filimon, Al.Odobescu şi B.P.Hasdeu.

Marii clasici au întrerupt momentul de stagnare a evoluției genurilor şi speciilor artistice şi de imitare servilă a unor creații literare europene, de multe ori submediocre, şi au impus definitiv structura modernă a literaturii naționale, locul distinct al acesteia în ansamblul vieții spirituale româneşti.

Lucrarea de față a insistat asupra importanței acestei etape, subliniind faptul că, o dată cu Eminescu, Creangă, Carargiale şi Slavici, literatura română a intrat într-o nouă fază a autonomiei sale estetice, fără a renunța la caracterul militant prin care se afirmase în prima

jumătate a secolului al XIX-lea. Scriitori reprezentativi pentru direcțiile viitoare ale literaturii române, marii clasici au răspuns unui destin care se cerea împlinit şi au pus bazele moderne ale poeziei (Mihai Eminescu), prozei (Ion Creangă şi Ioan Slavici) şi teatrului național (I.L. Caragiale). Ei au fost, într-un anume fel, pionierii unui stil național, care a devenit punctul de plecare pentru literatura anilor următori.

Ultimele capitole ale lucrării cuprind succint programele literare şi tendințele estetice diverse de la sfârşitul secolului al XIX-lea, diferite de cele promovate de *Junimea*, apariția primelor elemente simboliste, orientările sociologice prin programul revistei *Contemporanul,* precum şi unele principii ideologice sămănătoriste şi poporaniste în creațiile lui G. Coşbuc, Al. Vlahuță, Duiliu Zamfirescu şi B. Ştefănescu Delavrancea.

La alcătuirea lucrării ne-am întemeiat cercetarea pe câteva studii fundamentale de critică şi istorie literară (Titu Maiorescu, George Călinescu, Tudor Vianu, Eugen Simion, Eugen Todoran, Ion Rotaru, George Ivaşcu, Paul Cornea ş.a) completate cu noi elemente de exegeză apărute în ultimul timp, precum şi cu o recitire critică a operelor literare, prezentate prin analize şi comentarii încadrate unitar într-un sistem.

Din această perspectivă, fără a ocoli opiniile exprimate până acum, am intenționat să surprindem alte aspecte ale fenomenului literar şi să aprofundăm unele particularități ale creației din această frământată epocă de renaştere şi afirmare a spiritualității noastre naționale între marile culturi europene.

Un liant care traversează întreaga lucrare, subliniat permanent, este acela al legăturii dintre literatură şi celelalte zone ale spiritualității naționale, istoria, folclorul, viața morală a neamului, izvoare din care-şi trage seva şi trăinicia creația acestei epoci. Am acordat o atenție deosebită sintezei unor curente şi tendințe artistice, precum şi analizei principalelor creații, amintind doar sumar unele date biografice, care pot fi găsite în orice istorie literară. Bibliografia folosită, menționată la sfârşitul lucrării, fără a fi exhaustivă, a fost permanent consemnată la subsolul paginii, sau prin menționarea în textul expunerii.

Cu credința că lucrarea este perfectibilă, considerăm că ea este un instrument de lucru şi de informare pentru studenți şi alte categorii de iubitori ai literaturii române, contribuind la aprofundarea cunoaşterii unei epoci de mare răsunet în conştiința tuturor generațiilor româneşti.

EVOLUȚIA LITERATURII ROMÂNE ÎNTRE 1850 – 1900

Eforturi de-a lungul secolelor pentru edificarea culturii române moderne

Literatura română, în accepția ei de creație artistică independentă, a apărut destul de târziu în comparație cu literaturile europene şi a avut o dezvoltare anevoioasă timp de câteva secole, cu mari denivelări valorice în structura artistică şi varietatea genurilor. Ea a pendulat, până în secolul al XIX-lea, între două orizonturi, două modele culturale, cel Oriental, bizantin, static şi dogmatic şi cel Occidental, creativ şi dinamic, lipsit de constrângeri. O asemenea evoluție a impus anumite tipare creației artistice şi fenomenelor de cultură româneşti, particularități specifice care le-au cantonat, pentru mult timp, în zona de cult, morală sau le-au înscris în sfera relatării faptelor şi datelor istorice.

Cultura română s-a dezvoltat şi a rămas la interferența celor două lumi, remarcându-se prin spiritul ei de sinteză şi de conservare a izvoarelor din care provenea.

Spațiul material şi spiritual în care a viețuit poporul român, poziția geo-politică şi condițiile istorice în care s-a dezvoltat au determinat întârzierea sincronizării cu literaturile majore din Europa – cum le numea Eugen Lovinescu, – şi au situat afirmarea literaturii române moderne în secolul al XIX-lea, cu o mare întârziere față de literaturile occidentale.

Primele elemente de cultură umanistă în Țările Române s-au afirmat abia în secolul al XVII-lea, cu două secole după apariția lor în Renaşterea europeană, prin activitatea unor cărturari luminați ca: Udrişte Năsturel, Varlaam, Simion Ştefan, Dosoftei, Nicolae Milescu şi a cronicarilor Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, urmați, în secolul al XVIII-lea, de Ion Neculce şi Dimitrie

Cantemir. Cunoscători ai ideilor generoase afirmate de Renaşterea europeană, aceştia au pus bazele unui umanism specific românesc în care ideea-forță a fost aceea a continuității elementului roman în Dacia, a unității de neam, limbă şi origine a tuturor românilor şi a necesității luptei pentru independența țării față de imperiul Otoman.

Nu pot fi trecute cu vederea însă unele tendințe şi manifestări umaniste elaborate la curțile domneşti, paralel cu evoluția europeană a curentului, de către câțiva domnitori români ca Mircea cel Bătrân, Iancu de Hunedoara, Ştefan cel Mare, Neagoe Basarab sau Constantin Brâncoveanu, care în politica lor au încurajat şi sprijinit apropierea culturii, artei şi tipăriturilor din Țările Române de evoluția fenomenelor europene. Aşa se explică faptul că în Țara Românească, la Târgovişte, s-a deschis primul centru de tipărituri din Europa de Sud-Est, la numai şase decenii după invenția lui Gutenberg (1440), iar Ştefan cel Mare, considerat de N. Iorga „primul scriitor român”, trimitea „prea puternicilor şi aleşilor domni a toată creştinătatea” din Europa o scrisoare cu excelente calități artistice, dar mai ales cu o concepție unică în Europa timpului prin care susținea unitatea împotriva „duşmanilor creştinătății”, a imperiului Otoman.

Un document cu reale influențe umaniste, unul dintre cele mai întinse şi valoroase monumente literare şi ideologice din primul pătrar al secolului al XVI-lea, a fost **Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie.** Este vorba de o carte aparținând genului „parenetic” (a sfătui, a îndruma) la modă în literaturile sud-dunărene, la greci şi în cultura bizantină, cu o mare deschidere educativă şi pedagogică pentru un domn luminat, lucru în premieră în concepția europeană.

Prima jumătate a secolului al XVII-lea marchează schimbări fundamentale în evoluția culturii române care au transformat-o dintr-o cultură de tip medieval răsăritean, predominant bizantino-slavă, într-una națională cu orizonturi şi deschideri mai largi spre o zonă nouă a Europei apusene.

Ultimul autor important al acestei culturi medievale, Ion Neculce, a creat prima operă unitară de proză artistică şi a spart tiparele înguste ale relatării seci a evenimentelor, cultivând o limbă vie, turnată în tiparele bogate şi nuanțate ale creației populare. Pentru prima dată, el a trasat un nou stil prozei şi a promovat, e drept inconştient, elemente şi structuri literare prin care încerca să convingă pe cititor. Activitatea lui a însemnat primul pas în separarea literaturii propriu-zise de istorie sau de creațiile de cult religios.

Pagini memorabile de literatură artistică, anticipând evoluția modernă a acesteia, le întâlnim şi în **Țiganiada** lui Ion Budai Deleanu, operă genială, unică în istoria literaturii române, prima „cu desăvârşire occidentală” – cum o consideră G. Călinescu. La acelaşi nivel european se situează creația de excepție a lui Dimitrie Cantemir, care prin **Istoria ieroglifică** pune bazele primului roman național.

Principiul național – temelie a literaturii române moderne

În literatura română, aşa cum am văzut, la intersecția secolelor al XVIII–lea şi al XIX–lea s-au intensificat legăturile cu Europa Occidentală şi s-au dezvoltat manifestările specifice epocii următoare, fără a fi abandonate definitiv structurile vechi iluministe şi chiar de cultură religioasă, care vor continua până în jurul revoluției de la 1848. Deşi confruntarea dintre unele modalități culturale vechi şi inovație ia forme uneori violente, nu s-a produs, în jurul anului 1800, o insurecție radicală, aşa cum s-a întâmplat în alte literaturi europene (în Franța prin programul revoluționar al romantismului, în Anglia prin literatura nonconformistă a lakiştilor, în Germania prin redescoperirea goticului, a cântecului popular şi a mitologiei nordice etc.).

Conviețuirea îndelungată a elementelor vechi, clasice şi iluministe, cu cele noi romantice, a paşoptiştilor cu boierii luminați (poeții Văcăreşti, C. Conachi ş.a.) a fost posibilă şi datorită unor puncte comune din programul lor ideologic de făurire şi consolidare a conştiinței naționale, în special susținerea originii romanice a poporului nostru, şi în mod deosebit a luptei împotriva dominației Otomane.

Evoluția concomitentă a unor forme literare medievale şi moderne, în perioada 1780–1848, a fost determinată de transformările accelerate din sfera progresului economic şi social al Principatelor Române, prin intrarea acestora în zona de interes a capitalismului european şi desprinderea de tutela otomană.

O asemenea evoluție, care se va consolida în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a imprimat structura specifică burgheziei româneşti, preponderent comercială, mai dinamică economic şi în acelaşi timp mai dispusă la conlucrare cu vechea orânduire feudală, mai conciliantă față de mentalitățile retrograde ale boierimii. Tânăra burghezie română nu avea interesul să lichideze clasa feudală din care ieşise în mare parte, ci să şi-o asocieze, să o transforme în sensul integrării ei paşnice în mersul progresului european. De la început, ea a urmărit alianța, mai ales prin concesii în plan economic şi social.

Din acest punct de vedere, critica socială, un obiectiv important al literaturii de la 1848, deşi foarte diversă, evoluând de la tonul violent şi demascator (N. Bălcescu, Cezar Bolliac ş.a.), la persiflare şi caricaturizare (teatrul lui V.Alecsandri), la ironia fină şi amară (fabulele lui Gr.Alexandrescu etc.), este de cele mai multe ori îngăduitoare, nu cere schimbarea structurilor sociale, ci perfecţionarea lor. Foarte puţini reprezentanţi ai acestei generaţii (Nicolae Bălcescu, Cezar Bolliac, Al.G.Golescu–Arăpilă, Ion Ionescu de la Brad ş. a.) s-au ridicat ferm împotriva orânduirii feudale, a exploatării de tip oriental cu robi şi privilegii devenite anacronice pentru noile timpuri, a mentalităţilor boiereşti care aveau la bază interesul de clasă, dar şi o crasă incultură, situaţii care izolau Principatele Române de evoluţia progresului şi a gândirii europene. În aceste condiţii, considerau ei, noţiunea de patrie rămâne golită de conţinut.

Paşoptismul se constituie, aşadar, ca o ideologie de armonizare socială, de unitate şi convieţuire a vechiului şi noului, a elementelor clasice cu primele structuri romantice, care serveau în aceeaşi măsură nevoia de echilibru şi idealul tinerei burghezii române. M.Kogălniceanu, unul dintre fruntaşii acestei generaţii, cerea „reforme blânde şi graduale… singurele elemente de regeneraţie pentru noi. Orice schimbare silnică, orice prefacere năprasnică nu pot să ne fie decât fatale. Când revoluţiile încep, civilizaţia încetează; războiul niciodată n-a făcut decât a mistui rodurile sămănate în timpul păcii.” [1]

Aceeaşi atitudine îngăduitoare o întâlnim şi în **Iorgu de la Sadagura** de V. Alecsandri în care critica tinerilor reveniţi din străinătate, afişând o parodie a civilizaţiei occidentale şi un dispreţ faţă de tot ce e românesc, este destul de blândă şi cu intenţii educative.

Nefiind nevoiţi a înfrunta un clasicism puternic bazat pe norme rigide, o frână în calea noului curent romantic, scriitorii de la 1848 şi-au afirmat noile idei, dovedindu-se toleranţi faţă de structurile literare anterioare. Aşa se explică, convieţuirea în creaţia unor scriitori şi chiar în structura unor opere a modalităţilor artistice clasice cu cele romantice.

Paşoptismul, ca ideologie revoluţionară, şi-a încorporat, aşa cum am văzut, acumulările pozitive ale epocilor precedente şi a făcut operă de pionierat în toate domeniile spaţiului cultural. Scriitorii care s-au încadrat acestui orizont spiritual au revoluţionat gândirea anchilozată a clasei feudale româneşti şi au produs cea mai mare schimbare în

[1] M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, Vol. 1, Bucureşti, 1955, p. 675.

destinul culturii şi literaturii, au contribuit efectiv la formarea conştiinţei naţionale, dar şi la sincronizarea cu marile culturi europene, cu progresul lumii moderne.

Europenizarea a avut efecte nu numai în plan economic şi social, ci s-a manifestat în aceeaşi măsură şi în sfera culturii şi a literaturii prin preluarea experienţei şi a unor modele artistice la care se ajunsese, la începutul secolului al XIX-lea, în marile literaturi. În felul acesta, literatura română, mult rămasă în urmă, „arde” etapele şi le condensează, reuşind, ca timp şi nivel valoric, să recupereze decalajul faţă de literaturile occidentale. Sincronizarea cu acestea, e drept destul de anevoioasă, a avut, pe de o parte, un rol benefic, stimulator prin popularizarea unor valori artistice, a unor modele de urmat (Balzac, Lamartine, Victor Hugo, Byron ş.a.), iar pe de altă parte, a sufocat firavele începuturi ale literaturii naţionale, „sufletul românesc”, prin traduceri şi imitaţii ale unor opere mediocre, de aventuri şi de mistere.

Receptivi literaturii de valoare, din care traduc şi pe care o dau exemplu pentru literatura naţională, majoritatea reprezentanţilor acestei generaţii s-au ridicat ferm împotriva abuzurilor unor traduceri şi imitaţii, a maculaturii care „omoară în noi duhul naţional” şi devine o piedică în calea dezvoltării culturii române. M.Kogălniceanu considera că „darul imitaţiei s-a făcut la noi o manie primejdioasă” şi că „traducerile nu fac o literatură”. El are o influenţă hotărâtoare asupra majorităţii scriitorilor epocii, determinându-i să abandoneze imitaţiile şi adaptările străine sufletului românesc, şi să oglindească în operele lor realităţile naţionale.

Ideile fundamentale ale programului revoluţionar de la 1848, originea latină a poporului şi limbii române şi necesitatea construirii unei culturi naţionale prin eliberarea de sub influenţa dominantă a culturii neo-greceşti şi slavone au fost afirmate şi uneori dovedite prin documente *(Şcoala Ardeleană)* încă din secolele anterioare şi în special în perioada 1780–1848. Generaţiei tinere, intrată în arena istoriei după 1830, i-a revenit sarcina să fundamenteze aceste idei printr-un program unitar şi să stabilească direcţiile principale şi izvoarele noii culturi naţionale, aşa cum a făcut M. Kogălniceanu în **Introducţie** la *Dacia Literară* (1840). Doctrina literară naţională era astfel fundamentată teoretic şi ca direcţie estetică, fiind stabilite principalele domenii care vor fi urmate şi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Acestea erau, potrivit surselor de inspiraţie artistică, istoria naţională, literatura populară şi frumuseţile patriei.

Sentimentul istoriei şi cultul străbunilor, ca şi cel al preţuirii spiritului creator al poporului, erau bogat reprezentate în tradiţia românească. La începutul secolului al XVIII-lea, Ion Neculce adunase **O samă de cuvinte,** o serie de legende şi tradiţii populare pe care le aşezase în fruntea cronicii ca posibile izvoare istorice; iar Dimitrie Cantemir, în celebra **Descriere a Moldovei,** a folosit un bogat material folcloric, obiceiuri de nuntă şi tradiţii specifice altor momente importante ale vieţii.

Valoarea remarcabilă etnografică şi artistică a literaturii populare a fost subliniată şi de Ion Budai Deleanu, poeţii Văcăreşti şi Costache Conachi, iar mai târziu a constituit, aşa cum am văzut, principala sursă de inspiraţie a scriitorilor paşoptişti, izvorul nesecat, bogat şi variat, al literaturii culte naţionale.

DEZVOLTAREA PROZEI ARTISTICE ÎNTRE 1850 – 1900. EVOLUȚIA ŞI DIRECȚIILE PROZEI ŞI ALE ROMANULUI ROMÂNESC

Proza românească, în accepția ei de creație artistică, a cunoscut de-a lungul secolelor, în structuri comune cu religia şi istoria, diverse zone de exprimare în afara unei organizări în specii şi genuri artistice proprii. În aceste forme ea nu era creație de imaginație, ci o prezentare directă a unor relații religioase sau istorice transpuse în registru artistic. Pagini relevante de proză întâlnim în scrierile din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, în **Didahiile** lui Antim Ivireanu şi în majoritatea **cronicilor,** opere care depăşeau intenționalitatea moral – religioasă şi istorică şi puneau bazele diverselor structuri artistice (narațiune, portret, descriere, dialog etc.). Cronica lui Neculce este prima operă turnată în tipare artistice şi apropiată de izvoarele adânci ale creației populare.

O operă artistică unitară, în care se împleteşte invenția cu faptele istorice, a creat Dimitrie Cantemir prin **Istoria ieroglifică**, unde documentul istoric este învăluit în metaforă şi semnificat în planul imaginației, apropiind creația de structura artistică a unui roman.

Un moment dinamic în evoluția romanului, a nuvelei, a jurnalului de călătorie şi a prozei ideologice (istorice şi sociale) l-a marcat în mod hotărâtor generația de la 1848, generație care a produs cea mai mare schimbare în destinele culturii şi literaturii naționale şi a determinat măsuri ferme care au contribuit la sincronizarea cu marile culturi europene. Spiritul marcant al acestei epoci, de o mare efervescență spirituală, a fost Ion Eliade Rădulescu, creator complex înzestrat cu mari calități de îndrumător şi deschizător de drumuri în cultura românească modernă. În cele câteva proze memorialistice şi pamflete (**Dispozițiile şi încercările mele de poezie,** prefața la **Gramatica de la 1828,** – o mică operă comică în care este redat un poem al slovelor vechi, **Domnul Sarsailă – autorul, Conul Drăgan, Cuconița Drăgana** etc.) – autorul, spirit polemic incisiv, un prearghezian, se dovedeşte, ca

şi în alte domenii, un creator modern, cu un simţ estetic excepţional, superior epocii sale prin observaţia de mare profunzime şi în special prin critica acidă, „sângeros violentă”, a moravurilor şi mentalităţilor contemporanilor. El reprezintă în literatura română „primul prozator care aduce nota de modernitate” (Ov. Densusianu).

În Moldova începuturilor de veac, Gh. Asachi îndeplineşte acelaşi rol de întemeietor şi îndrumător al fenomenului cultural, pionier al culturii naţionale. El este autorul unor proze istorice inspirate din trecutul Moldovei, grupate în volumul tipărit la 1867, majoritatea istorii romanţate privind viaţa şi activitatea unor domnitori (Dragoş, Alexandru cel Bun, Ştefan cel Mare, Bogdan, Petru Rareş, Vasile Lupuş.a.) pe care-i înfăţişează ca nişte eroi romantici excepţionali. Prima sa nuvelă, **Ruxandra Doamna** (1841), publicată după apariţia nuvelei **Alexandru Lăpuşneanu,** aduce o atmosferă de muzeu legendar, cu o bogată recuzită romantică, fapt ce determină îndepărtarea de la adevărul istoric, dar şi de la transpunerea acestuia în planul imaginaţiei artistice.

Nuvelele istorice ale lui Gh. Asachi nu reuşesc să se impună ca modele ale genului datorită rigidităţii şi stângăciei cu care sunt redate personajele şi culoarea locală, dimensiunea reală a istoriei.

Un prozator cult şi cunoscător al literaturii europene, dornic de a se afirma în cât mai multe direcţii ale genului epic, a fost Mihail Kogălniceanu, fondatorul istoriografiei române moderne, cel mai strălucit exponent al literaturii Moldovei din acele timpuri de început. El a creat, pe lângă fragmentul de roman **Tainele inimii,** câteva nuvele romantice şi unele proze critice la adresa moravurilor vremii – **Iluzii pierdute: Un întâiu amor** (1841), **Fiziologia provincialului în Iaşi** (1841), **Un nou chip de a face curte** ş.a.

Foarte interesante şi în spiritul epocii sunt „fiziologiile” pe care autorul le-a publicat, un fel de satire la adresa provincialilor dornici de parvenire. Modelele, recunoscute de autor, pentru asemenea proze, au fost **Fiziologia provincialului la Paris** de Pierre Durand.

Prin aceste „fiziologii”, reluate apoi ca metodă de mai mulţi scriitori ai epocii, autorul a adus în prim plan o tipologie specifică de boieri retrograzi şi inculţi, cu pretenţii de civilizaţie. Extinderea criticii şi asupra altor metehne ale timpului a rămas doar ca intenţie a autorului cuprinsă în ciclul proiectat despre fizionomia provincialului pe stradă, la bal, la teatru, la muzeu, pe turnurile Trii-Sfetitelor şi ale Goliei, provincialul în plină acţiune „mâncând, dansând, făcând curte” şi apoi întorcându-se în provincie „cu o barbă de ţap, cu plete de un cot, cu haine făcute la Ortgies şi cu o mie de galbeni datorie”.

Pagini de proză, de un interes deosebit, sunt şi **Notele de călătorie** în Austria şi Spania, care aduc observaţii sociale pline de culoare şi adevăr ale unui om avizat, preocupat să facă permanente comparaţii cu situaţia din Moldova şi nevoia de progres şi civilizaţie necesară Ţărilor Române.

O proză de o factură specială, unică prin rafinamentul cu care îngemănează ştiinţa istoriei cu elementele artistice, specifice literaturii, a publicat Nicolae Bălcescu, personalitatea proeminentă şi clarvăzătoare a Revoluţiei de la 1848. Proza sa, ancorată în documentul istoric, este superioară artistic prin stilul de o pătimaşă convingere şi în special prin ardenţa ideilor puse în slujba patriei sale.

Cea mai valoroasă şi documentată lucrare istorică a lui Bălcescu, şi în acelaşi timp cea mai realizată artistic, este **Istoria Românilor supt Mihai-Voievod Viteazul,** creaţie care pune în evidenţă, pe lângă pasiunea pentru istorie, calităţile de prozator ale autorului, valoarea estetică incontestabilă şi acurateţea stilului, care o apropie de structura unui roman. Lucrarea se deschide printr-o vibrantă pagină în care se exprimă iubirea faţă de trecutul glorios al patriei: „Deschid sfânta carte unde se află înscrisă gloria României ca să pun înaintea ochilor fiilor ei câteva pagini din viaţa eroică a părinţilor lor."

Anticipând pe Eminescu, Bălcescu dă o tulburătoare imagine a măreţiei şi frumuseţii ţării, pe cât de sălbatecă, pe atât de armonioasă: „Pe culmea cea mai înaltă a munţilor Carpaţi, se întinde o ţară mândră şi binecuvântată între toate ţările semănate de Domnul pre pământ. Ea seamănă a fi un măreţ şi întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sunt adunate şi aşezate cu măiestrie toate frumuseţile naturale ce împodobesc celelalte ţinuturi ale Europei, pe care ea cu plăcere ni le aduce aminte. Un brâu de munţi ocolesc, precum zidul o cetate, toată această ţară, şi dintr-însul ici-colea, se disface, întinzându-se până în centrul ei, ca nişte valuri proptitoare, mai multe şiruri de dealuri nalte şi frumoase, mărețe pedestaluri înverzite, care varsă urmele lor de zăpadă peste văi şi peste lunci."

Tudor Vianu observa, în legătură cu proza lui N. Bălcescu, faptul că: „„... puţini sunt povestitorii istoriei care, întocmai lui Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanţe stilistice toate intenţiile gândului şi sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtuţilor expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuos".[1]

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* vol.1., Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 42.

Printre prozatorii acestei generații însuflețite de înalte idealuri patriotice, s-a afirmat şi Alecu Russo. Ca şi Bălcescu, C. Negruzzi, Bolintineanu sau V. Alecsandri, el a lăsat pagini de proză avântat romantice, puse în slujba marilor idealuri ale patriei române. Principala sa lucrare **Cântarea României** (1850), apărută la Paris în revista *România Viitoare* fără a fi semnată de autor, după obiceiul romantic al timpului, a produs confuzie asupra paternității, mai ales că în prefața scrisă de N. Bălcescu se menționează că autorul este necunoscut şi a fost imposibil să-l descopere şi să stabilească „epoca când a fost scrisă”.

Alecu Russo a publicat, pe lângă **Cântarea României,** mai multe proze în limba franceză, traduse ulterior în română, printre care: **Piatra teiului, Soveja, Amintiri.** În aceste lucrări, ca şi în **Iaşii şi locuitorii lui în 1840,** autorul dovedeşte un real talent descriptiv, de observator atent al vieții sociale şi al tradițiilor populare. El surprinde atmosfera timpului şi locului şi creionează câteva fizionomii, tineri lipsiți de idealuri patriotice, spre deosebire de revoluționari, „cei dintâi tineri veniți din Franța şi Germania care au pus în mişcare societatea noastră şi au căutat să răspândească o primă şi slabă scânteie de lumină…”.

Alecu Russo a excelat în proza ideologică, social-politică, cu reale calități artistice, mai ales în evoluția stilului şi perfecționarea limbii literare (**Cugetări, Studie moldoveana** –1851), domeniu în care susține, printre primii, specificul național ca o condiție a valorii unei literaturi.

Generația de scriitori de la 1848 a cultivat o proză programatică al cărei univers de idei descindea din tezele ideologice ale programului revoluționar de transformare a societății româneşti. Printre prozatorii importanți ai acestui moment s-au afirmat M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, Alecu Russo, C. Negruzzi, Gh. Asachi, Gr.Alexandrescu, Cezar Bolliac, Ioan Ghica, Ioan Codru Drăguşanu, V.Alecsandri ş.a.

Cel mai important scriitor al acestei generații, întemeietorul prozei epice româneşti, a fost Costache Negruzzi. Până la el nu se poate vorbi de proză românească în înțelesul de creație artistică. În nuvela sa **Alexandru Lăpuşneanu,** publicată în primul număr al revistei *Dacia literară,* a depăşit lipsa de experiență a epocii şi a trecut peste tendințele de imitație a unor modele străine, dar şi peste obiceiul de romanțare a evenimentelor istorice şi a dat o operă originală de mare forță artistică, în care documentul istoric este transpus şi îmbogățit în planul imaginației.

Bazat pe documentul istoric, un episod din cronica lui Grigore Ureche, autorul reuşeşte, prin forța talentului său, să dea o operă originală, o capodoperă care înseamnă şi primul pas în nuvelistica națională.

G.Călinescu considera că nuvela scriitorului român ar fi devenit celebră ca şi **Hamlet** dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. El remarca în legătură cu valoarea artistică a nuvelei: „Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observaţie psihologică şi sociologică acută, de atitudini romantice şi intuiţie realistă… Eroii au însă un desen uimitor. Negruzzi a înţeles spiritul cronicii române şi a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealităţi”[1].

Scrierile în proză ale lui C. Negruzzi sunt grupate în trei cicluri: **Amintiri din juneţe, Negrul pe alb. Scrisori la un prieten** şi **Fragmente istorice.**

Primul ciclu cuprinde o bogată proză memorialistică (**Cum am învăţat româneşte**) şi câteva nuvele romantice (**Au mai păţit-o şi alţii, Zoe, O alergare de cai, Todorica** ş.a.). În **Negru şi alb** sunt grupate 32 de scrisori publicate între 1837 – 1855, modele remarcabile ale genului epistolar, pretexte pentru nararea unor fapte diverse şi a unor evenimente contemporane (**Fiziologia provincialului, Istoria unei plăcinte, Ochire retrospectivă**).

O biruinţă a numeroaselor eforturi pentru crearea unei proze originale, apropiată de nivelul european, a reuşit Nicolae Filimon prin **Ciocoii vechi şi noi** (1863), primul roman naţional, care a impus interesul pentru acest gen, considerat forma superioară a unei literaturi şi „totdeauna tabloul societăţii, critic al răului, al viţiului şi al prejudecăţilor” (Pantazi Ghica).

În comparaţie cu celelalte genuri, cu poezia, teatrul, critica literară şi chiar cu proza scurtă (schiţa, nuvela, memorialistica etc.), romanul românesc are o evoluţie contradictorie, anevoioasă şi traversează a doua jumătate a secolului al XIX-lea cu o prelungită etapă de căutări şi acumulări, de maturizare artistică. Sunt puţine încercările sau creaţiile definitive cu adevărat valoroase în decurs de un secol (**Manoil** şi **Elena** de D. Bolintineanu, **Ciocoii vechi şi noi** de N. Filimon, **Mara** de I. Slavici, romanele lui Duiliu Zamfirescu).

În această perioadă în care romanul, cu puţine excepţii, se menţine în zona încercărilor, poezia a fost marcată de geniul lui Eminescu, de echilibrul clasic al lui Vasile Alecsandri şi G. Coşbuc, de spiritul înnoitor al lui Alexandru Macedonski; teatrul a cunoscut un mare reviriment

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 216.

prin operele lui I. L. Caragiale, Delavrancea, Al. Davilla, iar critica literară s-a diversificat în estetică şi sociologică, apropiindu-se prin T. Maiorescu şi C. Dobrogeanu Gherea de structurile moderne europene.

Singurul gen care a rămas la periferia unei asemenea evoluţii a fost romanul, gen care va atinge cotele valorice ale celorlalte zone ale literaturii abia după primul război mondial, după 1920, o dată cu apariţia romanului **Ion** de Liviu Rebreanu. Acest fenomen, în dezacord cu celelalte genuri, a fost determinat nu numai de complexitatea legilor proprii, ci şi de cauze de ordin social-istoric, de apariţia târzie a clasei burgheze româneşti şi a schimbărilor lente din structura şi mentalitatea societăţii, puţin complicată şi fără diferenţierile şi contradicţiile unei societăţi moderne. Hegel denumea romanul „epopeea burgheză modernă".

În sensul lui de creaţie complexă, romanul presupune o societate diferenţiată, un univers citadin, o organizare socială în care au loc stratificări, mari contradicţii, destine individualizate capabile de aspiraţii superioare. El a apărut şi s-a dezvoltat ca o formă de artă cu totul nouă, având la bază nu evoluţia şi transformarea vechilor romane medievale, cu care nu are ca punct de convergenţă decât dimensiunea, ci a fost determinat de trepidanta şi agitata viaţă a noii clase burgheze, o viaţă în care sunt focalizate „bogăţia, multiplicitatea intereselor, situaţiilor, şi a caracterelor. „Ideea că romanul modern se trage din romanele medievale (de geste şi de Table Ronde) mi se pare nefondată în măsura în care ne raportăm la conţinut" – considera G. Călinescu.[1]

Proza românească şi, mai ales, romanul modern au intrat destul de târziu în atenţia comentatorilor şi au cunoscut un lung şi greoi proces de fixare a terminologiei, de separare a speciilor, de diferenţiere dintre nuvelă şi roman, dintre traduceri, adaptări şi creaţii originale. Dezvoltarea prozei (şi deci şi a romanului) s-a produs mai ales după 1840, prin răspunsul practic al scriitorilor la îndemnul lansat de *Dacia literară,* care recomanda inspiraţia din realităţile, istoria şi folclorul românesc.

Denumirea genului de *roman*, *romanţ*, sau *romans,* deşi ca realitate fără acoperire în creaţie, a circulat la noi încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, din jurul anului 1829, exprimând, în prima etapă, necesitatea unor asemenea opere capabile să reflecte complexitatea vieţii şi dramatismul schimbărilor din societatea românească. În diferite prefeţe sau comentarii pe marginea unor traduceri se sublinia insistent faptul că romanul este o frescă amplă a societăţii care dispune

---

[1] G. Călinescu, *Reflecţii mărunte asupra romanului, Viaţa Românească*, an X, nr. 6, 1957, p. 7.

de mult mai multe mijloace pentru zugrăvirea vieții oamenilor şi a evenimentelor şi are un rol social şi educativ activ. În prefața romanului **Aneta şi Luben** de Marmontel, traducătorul *Gr. Pleşoianu* menționa, la 1829, că se simte nevoia şi la noi „de istorii pentru tot felu de greşeli… şi atunci fără îndoială că am greşi mai puțin".

Un alt traducător, serdarul Simeon Marcovici, profesor la şcoala lui Gh. Lazăr, cel care tradusese primele poeme din Young (**Culegerea din cele mai frumoase nopți ale lui Young**), susținea necesitatea romanului național cu rol educativ, care trebuie să se adreseze tuturor oamenilor. „Ca să se lumineze un neam nu numai că trebue şcoale, ci încă şi cărți îndestule pentru toată treapta de oameni, scrise cu simplitate şi interesante spre petrecere în ceasurile de odihnă şi de nelucrare. Scriitorii acestor cărți trebue să privească la dezrădăcinarea năravurilor celor rele şi neclintita întemeiere a celor bune".[1] În prefața romanului **Viața contelui Comminy** (1830), comentând conținutul cărții, el atrăgea atenția că „numirea de «romanț» să nu sperie pe nimeni, că nu înseamnă alt decât o istorioară plăzmuită… Aşa dar această plăzmuire poate fi bună şi folositoare şi iarăşi [poate fi] vătămătoare după scopul autorului".[2]

Urmărind, ca şi înaintaşii săi, latura educativă şi moralizatoare a romanului, folosit ca instrument social pentru îndreptarea semenilor, *Ion Heliade Rădulescu,* în prefața traducerii romanului **Iulia sau Noua Eloise** de J. J. Rousseau, remarca: „Unde năravurile sunt stricate, legăturile rudeniei şi prieteşugurilor nerespectate, amorul în depravație şi necunoscut, romanul, fără să strice obiceiurile, dimpotrivă, începe a le îndrepta, încălzeşte inimile tinerimii şi-i nobilează sentimentele".[3]

Interesul pentru roman, gen cuprinzător şi adecvat luptelor politice şi acțiunii de educare socială, este afirmat şi de *M. Kogălniceanu,* în proiectul de roman **Tainele inimii** (1850). El susține că de o mare importanță educativă este opera literară, şi mai puțin teoriile despre aceasta. „Efectul criticii va fi mult mai mare dacă în loc de a comenta faptele şi stările de lucruri ar lăsa personajele angrenate într-un conflict redat sub formă artistică"[4]. Autorul, având drept model romanele lui *Eugène Sue,* declară că o carte de morală teoretică ar atrage mai puțin pe cititori şi i-ar influența imperfect.

---

[1] Teodor Vârgolici, *Începuturile romanului românesc,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, p. 16.

[2] *Idem*, *op. cit.* p. 16.

[3] *Idem*, *op. cit.* p. 16.

[4] *Idem*, *op. cit.* p. 16.

Au susținut teoretic importanța apariției romanului național şi au încercat consolidarea acestuia prin creațiile lor aproape toți scriitorii generației de la 1848 şi din epoca Unirii, considerând că este singurul gen care poate îndeplini marile deziderate ale societății româneşti cerute de democratizarea acesteia.

Astfel, C. D. Aricescu, unul dintre scriitorii şi traducătorii activi ai vremii, consemna la 1856, în prefața romanului **Octav** (tradus din franceză), ideea că „romanul ca şi teatrul e speciu (oglinda) ce reflectă viciile şi virtuțile, sublimul şi grotescul”, iar mai târziu, după cinci ani, în primul său roman, **Misterele căsătoriei** (1861), adăuga unele considerații de valoare artistică, insistând pe faptul că „rolul romanului nu este numai acela de a da un verdict asupra moravurilor epocii respective ci de a oferi cititorilor posibilitatea să învețe cu plăcere şi succes istoria şi geografia, datinile şi costumele secolilor trecute”.[1]

Considerații mai ample şi mai apropiate de natura romanului şi specificul național al genului au oferit Pantazi Ghica (**Un boem român)** şi Radu Ionescu (**Donjuanii din Bucureşti)** – în prefețele romanelor lor.

Pantazi Ghica relua teza romanului ca oglindă a vieții sociale, susținută de înaintaşii săi, fără a neglija importanța realizării artistice a genului. „Romanțul este studiul vieții, ca să zic aşa, şi ca să ajungă la rezultatele acestea trebue neapărat să fie prezentat sub culori, forme şi aspecte care plac, ating, fiscă (fixează) atențiunea, mişcă sufletul, vorbeşte inimii mai mult decât inteligenței, şi inspiră simțăminte de compasiune, de iubire, de admirațiune pentru tot ce este înalt, sublim şi nobil”.[2] Autorul vorbeşte de „inspirațiunea imaginației”, în care vede calea realizării unei lucrări nu numai plăcute şi interesante, ci şi instructive şi educative. „Neapărat că autorul care descrie o episoadă a vieții unui om profită de imaginațiunile inspirației sale ca să dea descrierii dezvoltare frumoasă, ornamente elegante, gânduri atrăgătoare, o oarecare poezie, un limbagiu ales şi o urmare de neadevăruri grațioase care dau romanului o formă plăcută, un sujet atrăgător, o descriere interesantă, un scop moral şi instructiv”.[3]

Adept al unei literaturi pentru cei mulți, al unei arte sociale, el menționa: „Niciodată nu ridicăm altare, piedestale, statue, acelor în

---

[1] *Idem*, *op. cit.,* p. 17.
[2] *Idem*, *op. cit.,* p. 18.
[3] *Idem*, *op. cit.,* p 19.

putere, niciodată condeiul nostru nu se va atinge de otrava linguşirei, niciodată gândurile noastre nu se fac curtizanele unui om politic, unui bogat, unui ministru. Nu, inspiraţiunile noastre sunt pentru săraci, pentru nefericiţi, vor răsuna totdeauna în accente de libertate, de naţionalitate, de iubire, şi respirând totdeauna aerul independenţei, la sfârşitul carierei noastre vom avea cel puţin consolarea de a ne zice: am fost mic, obscur, necunoscut, am suferit, dară nimeni nu ne-a auzit plângând; am fost sărac dar nu am cerşit la nimeni…”.[1]

Un alt teoretician al romanului românesc modern a fost poetul şi criticul literar *Radu Ionescu.* În **Scrisoarea – prefaţă** a romanului **Donjuanii din Bucureşti,** el dezvoltă, cu o competenţă şi o profunzime unică în epocă, o serie de observaţii asupra romanului în general şi a necesităţii genului în literatura română şi constată că societatea românească, „observată sub mai multe feţe”, poate forma obiectul unui roman care să constituie comedia socială a epocii, asemenea **Comediei umane** a lui Balzac. Autorul îşi dă însă seama de stadiul de dezvoltare în care se găsea societatea română, de greutăţile inerente începutului, şi declară că la noi e imposibil de a scrie o operă de proporţiile şi profunzimea **Comediei umane,** în primul rând datorită faptului că dezvoltarea claselor sociale, contradicţiile şi relaţiile dintre acestea nu au atins tensiunea maximă.

Criticul conchidea înţelegător: „Ne lipseşte civilizaţia Franţei, care crează în societate nouă trebuinţe, nouă obiceiuri, nouă credinţe, nouă caractere, nouă clase şi o mulţime de nouă patimi, viţiuri, lupte şi ambiţiuni, care au proporţiile mari ale civilizaţiei care le nasc”.[2]

În al doilea rând, consideră autorul, la noi deocamdată lipseşte un geniu ca Balzac, un scriitor „cu calităţile şi cu studiile sale înalte”, care să ne dea „o frescă socială de o asemenea amploare în care o societate întreagă mare, întinsă, completă, se mişcă, trăieşte, se luptă cu toate viţiunile şi virtuţile sale”.[3] În acest caz, autorul cere „să cunoaştem ceea ce putem” şi, până la „comedia socială a noastră”, să scriem „romanţe de obiceiuri care să reprezinte câte o faţă numai a societăţii noastre, câte unul numai din numeroasele tipuri care vedem împrejurul nostru”.[4]

---

[1] *Idem*, *op. cit.* p.19.

[2] *Pionierii romanului românesc* (Donjuanii din Bucureşti), Editura Pentru Literatură, Buc., 1962, p.192-193.

[3] *Idem*, p.192.

[4] *Idem*, p.193.

Radu Ionescu are o viziune dinamică asupra evoluției societății omenești, ceea ce determină ca, o dată cu dezvoltarea gândirii artistice, să evolueze şi formele de manifestare ale acesteia, ale conceptului de frumos şi ale mijloacelor prin care se manifestă în decursul istoriei. „Fondul este acelaşi, ca şi natura intimă a omului, dar formele s-au schimbat… în timpurile noastre dețin supremația asupra celorlalte expresiunii ale literaturii romanul şi teatrul". Epopeea şi legenda corespunzătoare structurii unei societăți primitive (antice), – remarca autorul – se cer înlocuite de roman, gen care exprimă mult mai profund fizionomia epocii, complexitatea vieții moderne. „Ceea ce era simplu la începutul societății, astăzi s-a complicat prin civilizație. Viața nu mai este supusă unei fatalități neîmpăcate care o condamnă la cele mai crude suferințe, sau nenorocului puternic care o strălucea prin fapte fabuloase. Oamenii nu se mai fac lesne eroi. Eroii nu mai trec lesne între zei şi zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii şi leii nu se mai îmblânzesc de sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu şi rezbelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat şi uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat şi caută realitatea şi viața pozitivă".[1]

Criticul remarca faptul că, deşi este cuprinzător şi mai adecvat societății moderne, romanul nu exclude celelalte genuri literare şi în special poezia, care „n-a pierit şi nu va pieri pe cât sufletul omenesc va avea încă simțământul frumosului, pe cât el va simți bucuria şi durerea, pe cât el va putea iubi".[2]

Pledând pentru o literatură națională, ieşită din observarea atentă a societății noastre, Radu Ionescu condamnă lipsa de originalitate, imitația unor fenomene din viața morală şi intelectuală a Occidentului, prin care societatea românească imită şi nu creează forme în acord cu fondul nostru.

Combătând formele fără fond din viața materială şi spirituală a societății româneşti, înaintea lui Titu Maiorescu, autorul **Don-juan-**ilor **din Bucureşti** arăta că: „Oricine a observat cât de puțin viața noastră materială a fost, fără îndoială, izbit de un mare contrast care există în puține societăți moderne. Acest contrast iese din luxul, gusturile, viața unei societăți civilizate, în fața mizeriei, înapoierii, greutăților unei societăți primitive. Acest contrast din viața materială îl găsim şi mai pronunțat în viața morală şi intelectuală… Ce rezultă însă din acest

[1] *Idem*, p.193.
[2] *Idem*, p.193.

mare contrast? O societate care se înşală singură, silindu-se a ne arăta în aparență ceea ce nu este în realitate; o stare ciudată, neînțeleasă, originală, în care găsim un amestec de civilizație şi barbarie, dar care nu e nici civilizație, nici barbarie… Am păstrat de la cea dintâi aplecări şi instincte, şi am pierdut virtuțile cele mari; am luat din civilizație multe din relele sale, fără să putem realiza şi toate progresele sale însemnate”.[1]

Apariția şi structura artistică a primelor romane româneşti

Primele romane româneşti, dacă lăsăm în afara genului **Istoria ieroglifică** de D.Cantemir, au apărut la jumătatea secolului al XIX-lea, în focul luptelor pentru o societate modernă, apropiată marilor cuceriri ale civilizației europene. Biografia romanului românesc a rămas mai mult de un secol ascunsă în paginile unor reviste, unii autori preferând anonimatul în conformitate cu obiceiul romantic al timpului.

Sub influența traducerilor din literaturile europene, în deceniul al treilea al secolulului al XIX-lea au apărut două opere în proză, puțin cunoscute şi comentate datorită controversei dacă sunt nuvele sau romane, dar şi lipsei de valoare care să le impună. E vorba de **Elvira sau amorul făr'de sfârşit** (1845) – de D.F.B. şi **Radu alVII-lea de la Afumați** (1846) de H. Buvelot şi S. Andronic. Ultimul, semnalat de Paul Cornea,[2] anticipează subiectul nuvelei **Alexandru Lăpuşneanu** de C. Negruzzi, fiind vorba de un conflict tradițional în care sunt evocate luptele dintre domnitor, reprezentantul ideii de centralizare a statului, şi o coaliție boierească hotărâtă să-şi apere privilegiile feudale.

Între 1840 – 1850, în afara celor două romane amintite mai sus, a fost creată şi schița de roman ***Istoria lui Alecu*** (1848) a lui Ioan Ghica. Din păcate, autorul abandonează romanul după primele capitole şi acesta este rătăcit printre manuscrise, fiind descoperit abia în anul 1959 de Dimitrie Păcurariu.[3]

În deceniul 1850 – 1860 au apărut unsprezece romane sau încercări în domeniul genului, printre care:

---

[1] *Idem,* p.194-195.

[2] Paul Cornea, *De la Alecsandri la Eminescu,* Editura Pentru Literatură, 1966, p. 249-264.

[3] D. Păcurariu, *Documente literare inedite. Ion Ghica,* E.S.P.L.A., 1959, p. VII.

– **Tainele inimii** (1850) de M.Kogălniceanu;
– **Hoţii şi hagiul** (1853) de Al.Pelimon;
– **Manoil** (1855) de D.Bolintineanu;
– **Serile de toamnă la ţară** (1855) de Al.Cantacuzin;
–**Logofătul Baptiste Veleli** (1855) de V.Alexandrescu (V.A.Urechia);
– **Coliba Măriucăi** (1855) de V. Alexandrescu;
– **Aldo şi Aminta sau Banditţii** (1855) de C. Boerescu;
–**Omul muntelui** (1858) de Doamna L (probabil C.A. Rosetti sau, după Şt.Cazimir, Maria Boucher şi V.A. Urechia);
– **Radu Buzescu** (1858) de Ion Dumitrescu;
–**Bucur, istoria fundăturii Bucureştilor** (1858) de Al. Pelimon;
– **Un boem român** (1860) de Pantazi Ghica.

În deceniul următor 1860 – 1870 apar mult mai multe încercări, printre care prima biruinţă a romanului românesc cu **Ciocoii vechi şi noi** de N. Filimon. Au apărut:

– **Elena** (1862) şi**Doritorii nebuni** (1864) de D. Bolintineanu
– **Donjuanii din Bucureşti** (1861 – 1862) de Radu Ionescu;
– **Misterele căsătoriei** (1861) de C. D. Aricescu;
– **Misterele Bucureştilor** (1862) de G. Baronzi;
– **Misterele din Bucureşti** (1862) de Ioan M. Bujorescu;
– **Ciocoii vechi şi noi** (1863) de N. Filimon;
– **Copilăria lui Iancu Moţoc** (1864) de B. P. Hasdeu.

Primele romane pot fi clasificate în *social–politice, sentimentale* şi *de moravuri,* iar ca structură artistică sunt *clasice, de mistere,* cu puternice *influenţe romantice.* O analiză atentă a acestora va scoate în evidenţă apropierea de literaturile europene (Balzac, Eugène Sue, Lamartine)şi un amestec de structuri artistice aparţinând celor două direcţii principale, clasicism şi romantism. Majoritatea acestor romane vizează socialul, moravurile, atitudinile reprobabile şi dezvoltă o puternică acţiune de critică şi de observaţie asupra societăţii.

În această activitate de edificare a romanului naţional, sunt meritorii eforturile artistice ale unor autori care din păcate, datorită lipsei de experienţă, au rămas nefinalizate în opere definitive.[1]

---

[1] În prezentarea problemelor dezbătute în aceste romane şi a timidelor realizări artistice, autorii cursului au folosit, pe lângă lectura fragmentelor din antologia publicată de Şt.Cazimir (*Pionierii romanului românesc,* Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1962), lucrarea *Începuturile romanului românesc* de Teodor Vârgolici, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1963.

Astfel, primul roman românesc integral a fost **Hoţii şi hagiul** de Al.Pelimon, subintitulat „roman istoric", deşi nu se referă la evenimente istorice. Este mai mult un roman de mistere care dezvoltă o puternică acţiune critică şi o pătrunzătoare observaţie socială.

În roman sunt prezentate aventurile erotice şi peripeţiile iubirii dintre Costache, socotit multă vreme un orfan sărac, şi Lefterica, fiica lui Hagi G., un negustor bogat, care-l refuză pe Costache de ginere, plănuind să-şi căsătorească fata cu nepotul unui negustor de untdelemn din Balcani.

Un eveniment neprevăzut va rezolva conflictul sentimental, dar şi pe cel material. În drum spre Giurgiu, Hagiul este atacat de bandiţi şi salvat de nişte vânători. El află că acela care îl salvase era Costache, de fapt nepotul negustorului din Balcani, şi consimte căsătoria fiicei sale cu acesta. Romanul este greoi din cauza digresiunilor inutile şi a limbajului inexpresiv.

Înaintea romanului lui Al. Pelimon,Ion Ghica a încercat să scrie, în stil balzacian, primul roman de moravuri, **Istoria lui Alecu**. Având ca model romanul **Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale** de Louis Reybaud, autorul îşi înscrie acţiunea operei în epoca agitată şi nesigură a pregătirii Revoluţiei de la 1848. Prin evoluţia şi aspiraţiile eroului său Alecu Şoricescu, el satirizează orânduirea timpului şi lipsa idealurilor naţionale în activitatea tineretului.

Tânăr poet şi gazetar iluminist, Alecu se manifestă la început adeptul progresului social şi declară în faţa alegătorilor săi de la Buzău că oamenii sunt egali, susţinând „dreptul ce-l are oarecare om de la natură, de la Dumnezeu, de a-şi îmbogăţi starea lui morală, intelectuală şi materială din toate puterile care l-a înzestrat firea".

Cu toate acestea, el respinge acţiunile noii clase burgheze, socotindu-le înjositoare şi refuză să devină arendaş, negustor, ispravnic sau calfă, ocupaţii socotite bune doar pentru străini.

Autorul critică această mentalitate a tinerilor „neproductivi" şi declară: „un negustor care măreşte prin creditul său relaţiile ţării noastre, cu celelalte neamuri, un arendaş care exploatează bine pământul, care face bucate multe, care îmbunătăţeşte felul seminţelor şi aduce capitalurile străine în ţară, este mult mai folositor decât un boier mare nevrednic, cum avem o mulţime".

Mai practică şi mai călită în lupta vieţii, Sofia, amanta lui Alecu, îl determină să-şi abandoneze visele şi „să facă stare, să se facă boier mare". După ce a fost părăsit de amantă, pe motiv că e prea sărac, Alecu îi urmează sfatul şi intră în vâltoarea societăţii, se apucă de

jocul de cărţi, devine moşier şi ispravnic şi declară că s-a purificat de „toate păcatele vechi”. El, renegându-şi idealurile şi visele din tinereţe, îi condamnă acum pe cei ce umblau să schimbe societatea, să înfiinţeze şcoli, pe tinerii „cu capetele stricate în alte ţări, care nu voiau nimic mai puţin decât desfiinţarea modelilor (privilegiilor)”.

O încercare de roman, rămas neterminat după câteva capitole, este şi **Tainele inimei** de M. Kogălniceanu (publicat în *Dacia literară)*, care avea ca model romanul **Tainele Parisului** de Eugène Sue.

Autorul intenţiona să scrie un roman social şi de moravuri, pentru a atrage atenţia asupra vieţii oamenilor de jos: „n-am făcut o carte de morală şi m-am slujit de un roman”.

Primul capitol se deschide cu un „speach – cum ar spune englezul”, adică printr-un cuvânt lămuritor despre acţiune şi personaje surprinse ca semnificaţie teoretică. Autorul excelează în *descrierea Iaşilor* de la 1844 şi evocarea atmosferei Copoului, locul de promenadă al ieşenilor, un deal gol, păscut de vite, în comparaţie cu alte locuri celebre din capitalele europene, ca Praterul, Câmpii Elisei, Tier Garten şi El Prado. Descrierea este restrânsă apoi la universul pitoresc al cafénelei lui Felix Barla, acolo unde se prezintă personajele şi sunt schiţate conflictele dintre tradiţionalişti şi tinerii cosmopoliţi, cei care imitau moravurile străine şi dispreţuiau tot ce e românesc.

În cafeneua lui Felix Barla sunt prezenţi cinci tineri, „meniţi să fie eroi principali”, printre care avocatul Măcărăscu, vărul său „student în umanităţi la Paris”, fiul unui francez, al cărui tată a fost ostaş în armata lui Napoleon, şi încă doi participanţi, colonelul Leşescu, un „dandy” cosmopolit şi superficial, şi vărul său, moşierul Stihescu. După prezentarea acestora, cu insistenţă asupra aspectelor fizice, vestimentare şi a profilului moral, autorul introduce în scenă, pentru a complica subiectul şi a declanşa conflictul, încă trei personaje, pe bucureştenii Tachi Mătiescu, soţia sa Elena şi verişoara acesteia, Laura.

Romanul este întrerupt în momentul în care începe acţiunea propriu-zisă, o fulgerătoare intrigă de amor între frivola Laura şi Stihescu, tânărul moşier cu principii închistate într-o tradiţie retrogradă.

În mod deosebit Kogălniceanu prezintă opoziţia între două moduri de viaţă, între tradiţie şi spiritul modern, între valorile naţionale şi europene, precum şi tendinţele superficiale de imitaţie şi preluare a tot ce are rău Occidentul. Stihescu declară: „Nu credeţi însă că urăsc tot ce e străin. Nu, că chiar dacă sunt prost, nu sunt însă neghiob. Dar urăsc tot ce nu se cuvine ţării noastre, toate acele parascovenii şi bazaconii, pre care voi le luaţi de la străini cu ochii închişi. Ştiu că europenii au multe

lucruri bune; ştiu asemene că românii nu sunt desăvârşiţi şi că prin urmare ei au toată dreptatea de a se împrumuta de la cei dintâi; dar socot că le-am putea lua altăceva decât straiele, butcele şi luxul desfrânat, care vă pregăteşte un viitor de ticăloşie”.

El combate formele fără fond preluate de societatea românească, dovadă a lipsei de maturitate şi profunzime a evoluţiei noastre sociale: „Am luat luxul, corupţia şi formele exterioare a Europei, dar nu şi ideile de dreptate şi deopotrivă îndrituire, bunăstarea materială şi descoperirile geniului care astăzi fac fala secului. Ce am isprăvit să avem, cum am zis, litera iar nu spiritul?”

Digresiunile, aparent în afara subiectului, înscriu romanul în actualitatea vremii şi relevă poziţia activă, împotriva servilismului şi a goanei după profituri, a orientărilor filologice aberante, a mentalităţilor orientale practicate de clasa boierească.

Între cele cinci romane apărute în 1855 (**Logofătul Baptiste Veleli, Coliba Măriucăi, Manoil, Serile de toamnă la ţară, Aldo şi Aminta sau Banditţii)**, cel mai important ca problematică de actualitate şi realizare artistică este **Manoil** de D. Bolintineanu, roman tipărit sub pseudonimul D. Valentin. Un prim capitol al romanului, **Manoil sau căderea omului prin femeie,** a apărut în 1852 în *România literară,* fiind întrerupt datorită suspendării publicaţiei.

Sub aparenţa unui conflict erotic sunt prezentate marile probleme social-politice ale epocii, reacţionarismul boierimii, exploatarea nemiloasă a ţărănimii şi starea de înapoiere culturală a ţării, autorul dovedind o atitudine de sinceră compasiune faţă de ţărănime şi în special pentru soarta robilor ţigani. Este criticată situaţia femeii, „sclavă”, dependentă de soţ şi condamnată la supunere totală.

Romanul este alcătuit sub formă epistolară şi redă corespondenţa lui Manoil, un tânăr cu aspiraţii literare, către un prieten. El consemnează faptele petrecute la moşia Petreni a prietenului său N.Colescu, şi în special stările sufleteşti şi dezacordul faţă de situaţia socială din ţară care a dus la decăderea şi ruinarea satelor.

Intriga erotică scoate în evidenţă, dintr-un unghi critic, superficialitatea şi falsitatea sentimentelor acestei lumi. Manoil o iubeşte pe Marioara, o prietenă a gazdei, însă aceasta este atrasă şi îl preferă pe Alexandru G., un boier reacţionar şi imoral, vecin de moşie cu Colescu. Dezolat, Manoil se va logodi până la urmă cu Zoe, nepoata Smărândiţei, soţia lui Colescu, şi va pleca la studii în străinătate. Atras de viaţa dezordonată şi imorală a Parisului, asemenea multor eroi ai primelor romane naţionale, devine un depravat, un cinic care nu mai

iubeşte nimic, „nici măcar patria”, şi susţine că „acolo unde mi-e bine şi acolo unde-mi place, acolo este patria mea”.

Revenit în ţară, este salvat de la această decădere morală de Zoe, fiinţă delicată şi sensibilă cu care se va căsători. Celălalt cuplu, Alexandru şi Marioara, va urma calea pierzaniei. Părăsită, Marioara va deveni „femeie publică”, iar Alexandru va fi ucis de tatăl Tudorei, fata de ţăran pe care-o necinstise.

Romanul **Elena**, subintitulat „roman original de datine politico-filozofice”, este, într-un anume fel, o continuare a problematicii din **Manoil.** Acţiunea lui se petrece în anul 1859, la moşia de lângă Ploieşti a postelnicului George. Aici s-au adunat mai multe familii de boieri „dezbrăcaţi la 24 ghenariu de principiile regulamentului, fugind din capitala revoluţionară…” pentru a critica , „fără cea mai mică temere, lucrurile şi oamenii noi”.

Autorul anunţă, încă din primele pagini, intenţia de a prezenta un roman social. El declară: „până a introduce pe cititor în mijlocul acestui cerc de desprivilegiaţi ca să le facem cunoştinţă bărbaţilor şi femeilor de care era compus, să vorbim despre moşia boierească”.

Bolintineanu descrie, în manieră balzaciană, cadrul reuniunii boiereşti, satul, moşia şi casa postelnicului George şi apoi introduce în scenă personajele prezente, insistând asupra caracterului, profilului moral şi semnificaţiei sociale a fiecăruia. Romanul reuşeşte să prezinte o galerie specifică societăţii timpului şi să redea încleştarea luptelor politice dintre liberali şi conservatori. La moşia postelnicului George erau adunate câteva familii de parveniţi şi reacţionari care nu vedeau cu ochi buni reformele preconizate. Printre aceştia erau prezenţi logofătul Constantin, un tip anost şi antipatic, un vechi descendent domnesc, principele Iordache şi soţia sa, fiica unor negustori care îşi afişa cu ostentaţie titlul de prinţesă, Sorescu, un parvenit înavuţit, cu soţia şi fiica, Talangiul cu familia, Zoe Şeni cu soţul şi Elescu, un tânăr cu păreri şi aspiraţii progresiste.

Se detaşează între personajele prezente la conac, prin insistenţa descrierii fizice şi morale, gazda acestora, postelnicul George, care re-prezintă simbolul acestei lumi. El e înfăţişat în culorile cele mai nefavorabile, în plenitudinea viciilor sale, „un om de cincizeci de ani”, „oacheş şi cu părul pe jumătate alb”, un parvenit egoist, intrigant, rău crescut, fără spirit şi fără învăţătură, încărcat de defecte fizice şi morale, care a intrat sărac în serviciul statului şi a ieşit, după 12 ani, cu şase mii de galbeni venit din moşii. La el „toate facultăţile părea că rămăseseră fără nici o exerciţiune, nici o idee mare nu putea să pătrundă aici…”.

Postelnicul George, bătrân şi plin de defecte, îşi ia o soţie tânără şi săracă, pe Elena, „o minune, o perfecţiune sub toate raporturile. Junie, frumuseţe, spirit, creştere, sentimente delicate, toate le poseda în punctul cel mai înalt…”, sacrificată în căsătoria cu un om rău, egoist, pe care nu-l iubea.

Frumuseţea şi calităţile deosebite ale Elenei provoacă o serie de intrigi şi calomnii în această societate din care făcea parte o lume de aceeaşi speţă cu postelnicul. Astfel, invidioasa Zoe Şeni pune la cale compromiterea Elenei lansând bănuiala că îl iubeşte pe Ranu, un fost lacheu introdus de ea în casa postelnicului şi recomandat drept un vechi boier moldovean. Intriga bine urzită determină divorţul postelnicului George de Elena şi repudierea acesteia.

Încredinţat de nevinovăţia Elenei, Alexandru Elescu, prezent în casa postelnicului, se căsătoreşte cu ea.

În finalul romanului, Elena se îmbolnăveşte şi moare în braţele soţului, iar Elescu dezolat îşi împarte averea la săraci şi pleacă în America unde va deceda.

Dintre romanele apărute în 1855, de un interes deosebit este şi **Logofătul Baptiste Veleli,** de V.Alexandrescu (V.A.Urechia), subintitulat **Episod istoric din secolul al XVII-lea ,** primul roman istoric autentic pe care autorul îl numeşte „nuvelă”, dovadă a confuziei de diferenţiere între speciile prozei.

Acţiunea romanului, marcată de conflicte violent romantice, cu o evoluţie complexă, dezvoltată pe mai multe planuri, are în centru un episod din anul 1631 întâlnit în cronica lui Miron Costin. Este reluată tema, întâlnită foarte des în cronici, a luptei dintre boierii pământeni şi domnitorul străin, potrivnic intereselor ţării, localizată aici la momentul răscoalei boierilor moldoveni, apărători ai „dreptăţii şi puternicii moşiei noastre”, reprezentaţi de bătrânul Buhuşi, vornicul Vasile Lupu şi hatmanul Savin, şi domnitorul străin Alexandru Iliaş cu slujitorii lui, exponenţi ai jafului şi înrobirii ţării.

Situaţia Moldovei, sărăcită şi batjocorită de străini, despre care domnitorul declară că „ţara nu-i a mea”, este prezentată în primul capitol, în care huzurul, îmbuibarea şi bogăţia de la curte sunt în contrast cu starea de mizerie a ţării.

Autorul dovedeşte o deosebită iscusinţă în arta portretului, punând în evidenţă, o dată cu trăsăturile fizice, defectele morale ale personajelor. Figura boierului Baptiste Veleli (în cronica lui Miron Costin se numeşte Vevelli) este elocventă pentru rolul său de slugă şireată şi

necredincioasă. „Un cap ţuguiet, ras şi ascuns sub fesul cel roş, o fiziognomie în care cel mai simplu om poate ceti *mârşăvia de caracter,* scumpenia şi şiretlicul mai presus de toate; aceste patimi şi alte mai rele încă, formând un suflet sprijinit de două picioare ce-şi ascund cioturile în şacşiri roşii şi ciubote galbene cu mestii (încălţări din piele fină) vor sluji de puncturi după care cetitoriul meu va cunoaşte de-acum… pre logofătul Baptiste Veleli”.

Subiectul romanului prezintă un conflict romantic, cu lovituri de culise excepţionale, travestiuri şi coincidenţe favorabile eroilor care reprezentau ţara. Pentru alungarea lui Alexandru Iliaş şi a grecilor care-l înconjurau, postelnicul Lupu intră în oraş în fruntea unei armate de răsculaţi. De teama poporului răsculat, Baptiste Veleli fuge luând cu el banii lui Iliaş, însă nu reuşeşte să scape, este prins de mulţime „ascuns într-un gârlici” şi linşat. Nereuşind să-l salveze, Vasile Lupu, care nu voia violenţă, se gândeşte: „Grozavă e răzbunarea poporului, dar oricât de grozavă arareori este nedreaptă!”.

Ajuns la palat, Vornicul Lupu îi cere lui Iliaş să-şi ia grecii şi să plece din ţară, jurând că niciodată nu va căuta să facă rău Moldovei. Pentru a nu fi linşaţi de mulţime, el îi apără însoţindu-i până la hotar.

Reîntors în oraş, boierii îl propun domn, dar conform înţelegerii şi bunelor relaţii cu polonezii, vornicul Lupu îl susţine pe Barnovski.

Celălalt roman al lui V. A. Urechia, apărut tot în 1855, **Coliba Măriucăi,** este o adaptare după **Coliba unchiului Tom** de Harriet Beecher-Stowe, tradus în româneşte în 1853,având ca temă principală combaterea sclavagismului. Eroul principal al romanului **Coliba Măriucăi** este ţiganul rob Vasile, prin care autorul ilustrează necesitatea luptei împotriva robiei ţiganilor şi a îmbunătăţirii soartei ţăranilor, aflaţiîn aceeaşi situaţie de robi.

Tot în anul 1855 a apărut **Serile de toamnă la ţară** de Al. Cantacuzin, operă cu o acţiune dramatică, în care autorul surprinde confruntarea dintre trecut şi prezent, dintre două mentalităţi, conservatorismul unui bătrân şătrar (boiernaş) şi părerile unui tânăr boier modern, susţinător al ideilor de progres social.

Trecutul este elogiat pentru stabilitatea lui, dar şi criticat pentru închistarea în tradiţie şi respingerea ideilor de progres şi în special pentru starea de înapoiere şi robie în care sunt ţinuţi ţăranii. Unionist activ, om de încredere al lui Alexandru Ioan Cuza, autorul manifestă o atitudine democrată şi susţine cerinţele îmbunătăţirii soartei ţăranilor, clasă supusă tuturor relelor sociale.

Un roman interesant, în spiritul timpului, intitulat **Omul muntelui** şi semnat Doamna L, a rămas mult timp în anonimat datorită enigmei adevăratului autor, fiind atribuit când lui C. A. Rosetti, când doamnei Marie Boucher sau lui V. A. Urechia. Autorul, rămas şi astăzi învăluit în mister, prezintă povestea vieţii romantice şi aventuroase a Matildei, o tânără frumoasă şi cultă, guvernantă franceză stabilită în casa unei familii boiereşti din Moldova. Ea este sedusă şi apoi abandonată de Mironescu, un tânăr boier, superficial, incult şi afemeiat, căsătorindu-se până la urmă cu „omul muntelui", un misterios personaj care o salvase de la moarte şi care se va dovedi a fi un revoluţionar, un proscris politic.

Dincolo de intriga erotică, uneori exagerat romantică, romanul este interesant mai ales în latura lui realistă, în observaţiile tinerei guvernante despre patria ei adoptivă, despre situaţia socială a satelor româneşti şi despre frumoasele peisaje ale Moldovei (călătoria cu pluta pe Bistriţa şi excursia pe Ceahlău).

Seria romanelor, sau a fragmentelor de roman, care au marcat în primii ani ai literaturii române moderne interesul pentru „acest gen superior", a continuat cu **Un boem român** de Pantazi Ghica şi cu primele capitole din romanul **Donjuanii din Bucureşti** de Radu Ionescu.

Satirizat pe nedrept de T. Maiorescu, în studiul **Beţia de cuvinte,** Pantazi Ghica a publicat câteva opere în proză, printre care cea mai importantă este romanul **Un boem român**, inspirat după **Scènes de la vie de bohème** de Henry Murger (Paris 1851), roman după care s-a făcut libretul operei **Boema** de Puccini.

Autorul, despre care Al. Macedonski afirma că este „regele boemei române", evocă în acest roman propria-i viaţă şi îşi propune în „precuvântare", reabilitarea boemei, considerată o stare de spirit şi de libertate a artiştilor, dispoziţie sufletească prin care eroul său se va dărui total în prietenie, iubire şi studiu.

Acţiunea romanului se deschide cu câteva scene din copilăria şi adolescenţa lui Paul, un fecior de boier care în timpul studiilor la Colegiul Sf. Sava se îndrăgosteşte de Paulina, sora unui coleg şi are neşansa ca aceasta, bolnavă de ftizie, să moară în floarea vârstei. Suferind profund, ca orice erou romantic, Paul se îmbolnăveşte şi pentru a uita iubirea nefericită face o lungă călătorie în câteva ţări din Europa apuseană unde ia contactul cu atmosfera pregătitoare a revoluţiilor.

Reîntors în ţară, participă la întocmirea programului Revoluţiei de la 1848 şi apoi la desfăşurarea acesteia, în calitate de secretar al lui Nicolae Bălcescu, cu care militează pentru drepturi egale între toate clasele sociale şi în special pentru ţărănime şi robii ţigani. Arestat,

după înfrângerea revoluției, la eliberare pleacă în Franța la studii, unde va duce o viață de boem, împreună cu câțiva colegi şi colege parizieni. La revenirea în țară, este numit magistrat la Târgovişte unde se îndrăgosteşte de Lina, tânăra soție a unui bărbat urât, bătrân şi grosolan. După divorțul acesteia, sperând în căsătoria cu Paul, tânărul magistrat, aflând că l-a înşelat, o părăseşte.

Romanul, fără a excela în mijloacele artistice, este o operă închegată, cu un mesaj critic precis, o oglindă a societății timpului, brăzdată de lupte sociale violente şi trădări de idealuri.

O interesantă încercare de roman social, apărută după 1860, este **Donjuanii din Bucureşti**, opera poetului şi criticului literar Radu Ionescu. Autorul prezintă în primul capitol o dizertație teoretică despre semnificația Don Juanului contemporan, folosind referințe comparative cu personaje din literatura universală, în special din Molière şi Alfred de Musset. El subliniază structura sufletească superioară a Don Juanului clasic, față de josnicia celui contemporan românesc. În acest context, deplânge decăderea şi lipsa de idealuri, înclinația tinerilor spre o viață uşoară, parvenitism şi cosmopolitism („Ei nu iubesc nimic, nu speră nimic, nu lucrează nimic”).

Acțiunea propriu-zisă a romanului începe abia în capitolul III (**Doi amici**). Aici apar primele personaje (Gogor Terez şi prietenul lui Alexandru Paloti), mesagerele ideilor şi intențiilor critice ale autorului.

Gogor, un personaj mai bine conturat, este un tânăr cosmopolit, un parazit social, caracterizat de autor prin descrierea ținutei vestimentare şi în special prin preocupările care-l robesc, în care jocul de cărți constituie centrul vieții şi activității lui. Astfel, „răsturnat pe un pat, într-o poziție leneşă, îmbrăcat într-un costum bizar: un pantalon larg de flanelă albastră cu bande de şnur galben în zigzag, cizme de casă de saftian (marochin) auriu, căptuşite întru cu blană albă de iepure şi cu carâmbii încongiurați de dinafară de trei degete cu atlas roşu; o cămaşă de flanelă roşie, strânsă la gât cu o legătură largă de mătase albă cu funde foarte mari; în cap o căciulă scoțiană civită (albastru închis), cu două panglice negre, subțiri la spate şi în jur-împrejur cu bandă cadrilată alb şi roşu; pe spate avea şal scoțian de lână, cu cadrilature largi de diferite culori, albastru, verde şi roşu cu abundență....”.[1]

Cei doi tineri, Terez şi Alexandru Paloti, împrumutau bani de la cămătarul Colan pentru a participa la jocul de cărți. Autorul prezintă,

---

[1] *Idem*, p. 197.

în manieră balzaciană, portretul cămătarului, casa şi interioarele familiei Talersterst, locul unde se desfăşura jocul de cărți. Cămătarul, printre primii în literatura română, este văzut ca rob al banului, care, înainte de a-i împrumuta pe cei doi tineri, îşi mângâie galbenii, îi joacă pe colțul mesei, „repetând de mai multe ori: «Admirabil sunet! Încântătoare voce! Ce drăgălaşi sunt!»”.

În aceeaşi manieră, cu o notă critică şi o observație acidă de satiră socială, sunt prezentate casa şi interioarele unde se adunau jucătorii de cărți, precum şi o interesantă şi pitorească descriere a culorii locale a Bucureştilor, oraş „frumos în depărtare, dar de aproape este trist, de multe ori urât şi… (când îl vezi) întâmpini grele decepții”.

Din păcate, asemenea multor opere din aceşti ani, romanul a fost întrerupt şi abandonat în paginile ziarului *Independința*, autorul fiind preocupat de alte probleme, în special de gazetărie şi luptele politice anticuziste.

O temă frecventă în proza şi în special în romanul acestei perioade de început a fost aceea a reînvierii unor pagini din cronici şi readucerii în prezent a unor evenimente din trecutul zbuciumat al istoriei românilor. Şi în aceste creații, lipsa de experiență, influența uneori covârşitoare a modelelor străine şi mai ales atracția pentru senzaționalul romantic au contribuit la serioase scăderi artistice şi deformare a adevărului istoric, la prezentarea în spirit partizan a acestuia, aşa cum am văzut în romanul **Logofătul Baptiste Veleli.**

Un autor cunoscut prin publicarea câtorva farse şi vodeviluri, Ioan Dumitrescu (–Movileanu) publică romanul **Radu Buzescu,** cu intenția de a crea un roman istoric. Narațiunea greoaie şi lipsa de talent a autorului, exagerările romantice îndepărtează opera de sursa documentară şi de adevăr şi o plasează în rândul creațiilor mediocre.

O încercare de roman din istoria Moldovei, plănuit pe mari dimensiuni, a întreprins şi Bogdan Petriceicu Hasdeu prin ciclul **Viața unui boier,** din care au apărut doar capitolele **Ursita** şi **Pricopseala** aparținând primului volum.

Autorul intenționa, având ca pretext biografia lui Iancu Moțoc, „personajul cel mai odios din istoria Moldovei”,[1] să redea anii brăzdați de lupte pentru domnie de la sfârşitul epocii lui Ştefan cel Mare şi

---

[1] Obsedat de geniul rău al Vornicului Moțoc, Hasdeu a scris şi câteva poezii pe această temă (**Ştefan Tomşa-Vodă şi Vornicul Moțoc; Vornicul Iancu Moțoc**).

după moartea acestuia. Sunt prezentate episodul încercării lui Petru Rareş de a lua domnia lui Bogdan-Vodă şi fuga acestuia, deghizat în femeie, în Ardeal.

Ursita este unul dintre cele mai interesante fragmente de roman după apariţia **Ciocoilor vechi şi noi** de Nicolae Filimon (vezi consideraţiile analitice în legătură cu acest fragment de roman în capitolul despre Bogdan Petriceicu Hasdeu).

Între numeroasele încercări de romane istorice, unele notabile doar ca intenţie de evocare a trecutului, mai pot fi amintite: **Fontana zânelor** de G. Baronzi, **Vlăsia sau ciocoii noi** de Grandea, **Nopţi carpantine sau Istoria martirilor libertăţii,** romanul lui Ioachim Dragescu despre răscoala lui Horea, Cloşca şi Crişan. În acest ultim roman, autorul, deşi foloseşte o recuzită romantică, uneori exagerată şi neverosimilă, bazat pe o documentare temeinică şi un autentic simţ patriotic, aduce în scenă conflicte reale de o dramatică încleştare socială şi naţională. Este prima operă inspirată de o răscoală populară a maselor româneşti din Transilvania.

Dezvoltarea romanului românesc în primii săi ani de existenţă a fost stimulată în mod evident de modelele cunoscute din literaturile occidentale, dar, din păcate, pe de altă parte, a fost sufocată şi frânată de unele producţii submediocre, de o literatură abuziv senzaţională a unui romantism minor, aşa cum erau romanele de mistere, cunoscute, traduse şi imitate în epocă (**Misterele ţintirimului Per-Laşez** şi **Misterele inchiziţiei** de V. de Fereol, **Misterele Londrei** de Paul Féval, **Misterele Parisului** de Eugène Sue ş. a.).

După aceste modele a apărut şi la noi, ca o modă, o întreagă literatură a misterelor, a romanelor bazate pe aventuri şi evenimente senzaţionale, în special din viaţa urbană. Printre cele mai cunoscute, dar la fel de superficiale şi tenebroase, marcând puţinul talent al autorilor lor, sunt: **Misterele căsătoriei** (1861) de C. D. Aricescu, **Misterele Bucureştilor** (1862) de G. Baronzi, **Mistere din Bucureşti** (1862) de Ioan M. Bujoreanu, **Misterele mahalalelor** (1857 – 1858), nouă broşuri în versuri de N. T. Orăşanu ş.a.

În deceniile care au urmat, până în 1900, au fost publicate numeroase romane sau încercări de roman, dintre care s-au impus destul de puţine (**Mara** de Ioan Slavici, **Viaţa la ţară** şi **Tănase Scatiu** de Duiliu Zamfirescu, ….).

Alte modalităţi de proză: nuvelă, memorial de călătorie, proză satirică, proză politică etc.

Evoluţia prozei româneşti, deci şi a nuvelei şi a celorlalte forme ale genului epic, a traversat, aşa cum am văzut, o perioadă foarte îndelungată de încercări şi eforturi pentru desprinderea de celelalte structuri (religie, istorie, morală) şi consolidarea în formele ei proprii de expresie artistică. A trebuit să treacă secole, pentru a găsi calea apropierii de literaturile Europei apusene şi a reuşi sincronizarea cu acestea, realizată abia în a doua jumătate a veacului al XIX-lea.

În marile literaturi, proza epică a parcurs un drum ascendent, dinamic, în continuă schimbare calitativă. În diversele ei forme (povestire, nuvelă sau roman), încă din timpurile îndepărtate ale istoriei, şi-a stabilit izvoarele în mit şi epopee, iar mai târziu în romanul antic şi medieval, specii în acord cu evoluţia societăţii, „care-şi coborau eroii pe pământ şi-i lăsau hărţuiţi de evenimente”. Structuri apropiate nuvelei se întâlnesc dintotdeauna, de când a existat literatură (povestirile celor **1001 de nopţi** au devenit părţi componente ale unor romane greceşti şi latineşti, iar cele antice au fost integrate, mai târziu, în structura unor opere literare moderne).

Termenul de „novella” a fost cunoscut în Europa încă din secolul al XIII-lea denumind o povestire scurtă, acele „canto novelle antiche” care au luat locul epopeei, valorificând „fabliaux-urile” din Franţa şi influenţele indice ale lui Bidai şi Sandipa. Ele, povestirile scurte, au atins o mare faimă şi au impus structura şi termenul prin „Decameronul” lui Giovanni Boccacio, şi prin imitatorii lui, Sachetti, Straparola, Bondella ş.a.

„Novella” definea „un singur fir narativ (…) cu o serie scurtă de situaţii, sau mai exact cu o singură schimbare centrală a situa-ţiilor”.[1] Ea însemna, în primul rând, „noutate”, deci o povestire nouă, de actualitate, opusă ca sens şi mesaj literaturii de imitaţie a antichităţii. Pentru a răspunde cerinţelor sociale şi morale ale timpului, Miguel Cervantes Saavedra, cel mai mare prozator al Spaniei din toate tim-purile, a creat volumul **Novelas ejemplares** prin care se reîntoarce la vechile povestiri didactice, cultivate în secolul al XI-lea şi transformă tendinţele libertine ale acestora în direcţii civice şi morale, fără a diminua câtuşi de puţin forţa evocatoare a vieţii.

---

[1] B. Tomaşevschi, *Teoria literaturii. Poetica,* Editura Univers, Bucureşti, 1973, p.18.

Acelaşi fenomen de înnoire a vechilor structuri medievale ale nuvelei se petrece şi în Franţa, unde Marguerite de Valois (1492–1544), sora regelui Francisc I, măritată cu Henric de Navarra, scrie **Heptameronul,** o serie de şaptezeci şi două de povestiri tratând, în manieră boccaciană, diferite variante ale amorului.

În Germania secolului al XV-lea, epopeea versificată decade şi, după traducerea **Decameronului** (1460), este înlocuită cu romanul modern şi alte forme de proză scurtă, iar câteva secole mai târziu apar romanul de factură savantă, romanul istoric, sau erotic-galant, şi nuvela modernă. Astfel, nuvela se impune în literatura modernă ca o specie de sine stătătoare care a apărut şi a evoluat paralel cu romanul, fără a se confunda cu acesta.

În Ţările Române, o proză de mare diversitate (roman, nuvelă, jurnal de călătorie, memorialistică, proză social-politică), cu implicaţii ideologice în acţiunea de modernizare a structurilor naţionale, o întâlnim la generaţia de la 1848, care a produs cea mai mare schimbare în destinul literaturii române şi a contribuit la sincronizarea acesteia cu marile culturi europene. În această epocă, prima jumătate a secolului al XIX-lea, persistă şi în cazul nuvelei, confuzia între termenii de „*noutate*” (traducerea cuvântului francez „nouvelle”) şi neologismul „*nuvelă*” (denumirea speciei literare). Astfel, **Crestomaticul românesc** (1820) cuprinde şi unele nuvele, „adunate a tot feliul de istorii şi alte făptării, scoase de autori di pi osebite limbi”, iar în 1837, în*Curierul de ambe sexe,* creaţia luiC. Negruzzi, **Zoe** are subtitlul „noutate istorică”, pentru ca la ediţia a doua (1862) să apară sub titulatura „nuvelă istorică”.

Un timp destul de îndelungat a existat şi confuzia dintre nuvelă şi roman, diferenţierea fiind făcută doar prin proporţii, prin dimensiunile povestirii. Nuvela era considerată un roman mai scurt şi a dominat peisajul epic românesc în secolul al XIX-lea şi în primele două decenii ale secolului al XX-lea. Deosebirile de substanţă între cele două specii epice le-a stabilit, pentru prima dată în literatura română, criticul T. Maiorescu, care a menţionat că „romanul este silit să caute subiecte în clasele de jos, nu între figurile de salon, fiindcă însăşi firea omenirii şi nu moda convenţională este obiectul artei nuvelistice”.[1]

Nuvela este specia care dă măsura valorică şi orientarea ideologiei literare pentru întreaga proză, evoluând de exemplu, în cazul lui C. Negruzzi, de la romantica **Zoe**, operă violent romantică, în care eroina, o femeie pierdută, are un suflet neîntinat, la **O alergare de cai,** în

---

[1] T. Maiorescu, *Critice,* vol III, Socec, 1923, p. 26.

care elementele romantice sunt estompate, iar tablourile de viață sunt zugrăvite cu realism şi fineţe. Un succes recunoscut ca hotărâtor în evoluția epicii naționale l-a constituit nuvela **Alexandru Lăpuşneanu**, model neegalat al genului, prin densitatea narațiunii, atmosfera arhaică stranie şi în special prin structura personajelor.

Sub aceleaşi auspicii romantico-realiste au apărut şi nuvelele **Mateo Cipriani** şi **Friederich Staaps** ale lui N. Filimon. Aceste creații de început în activitatea literară a scriitorului, concepute în manieră melodramatică, cu eroi sublimi, pasiuni clocotitoare şi final tragic, plătesc tribut gustului comun al epocii. De-abia nuvela realistă **Nenorocirile unui slujnicar** îl consacră pe Filimon în istoria genului. Mitică Râmătorian este primul personaj contemporan din nuvelistica românească, care deschide galeria arivistilor politici români (Coriolan Drăgănescu – în **Tempora** de I. L. Caragiale, Nicu Dereanu – în nuvela cu acelaşi numea lui Al. Macedonski, **Oratorul** de Emil Gârleanu ş.a.).

Nuvela de moravuri, frecventă în epocă, este ilustrată şi prin **Istoria unui galben şi a unei parale** de V. Alecsandri, iar prin **Moş Nichifor Coțcariul,** Ion Creangă ridică o simplă anecdotă la nivelul artei narative majore.

În 1872, **Sărmanul Dionis** a lui Mihai Eminescu deschide porțile fantasticului, iar în planul construcției unor personaje complexe aduce tipul intelectualului răzvrătit pe societatea în care trăieşte (devenit simbolul inadaptabilului: **Trubadurul** lui Delavrancea, Ladima şi Gelu Ruscanu, personajele lui Camil Petrescu, ş.a.).

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, nuvelistica, reprezentată de mari creatori: Ioan Slavici, I. L.Caragiale, Al. Macedonski, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlahuță ş.a., devine pilonul de valoare al genului epic, măsura posibilităților ei de reflectare a vieții într-o diversitate de mijloace artistice şi orientări ideologice.[1]

O categorie de proză frecventă în epocă au constituit-o jurnalul de călătorie şi memorialistica. Astfel, pe lângă creații de referință în acest gen, publicate de Dinicu Golescu (**Însemnare a călătoriei mele** – 1826) şi Ion Codru Drăguşanu (**Peregrinul transilvan sau Epistole scrise den tiere străine unui amicu în patrie, de la anulu 1835 până inchisive 1848)**, de o mare importanță documentară, dar şi artistică, sunt jurnalele de călătorie ale lui Ion Heliade Rădulescu şi D.Bolintineanu (itinerar de călătorie în Egipt şi Asia Mică).

---

[1] Considerații despre nuvele şi alte proze ale scriitorilor tratați monografic vor fi analizate la capitolele respective.

V.Alecsandri a scris jurnale (**Călătorii în Africa**, **Balta Albă, Borsec, O plimbare în munți)**, unele proze de evocare, precum **Suveniruri din Italia, Buchetiera din Florența, Un salon din Iași, Istoria unui galben şi a unei parale, Porojan, Dridri.** În acelaşi sens, el a publicat şi cinci biografii: **N. Bălcescu, Costache Filipescu, Alecu Russo, Constantin Negruzzi, Prosper Merimée.**

În aceeaşi manieră, dovedind curiozitate şi atracție pentru noutate şi progres, Gr. Alexandrescu, în volumul **Amintiri mărunte,** a publicat un **Memorial de călătorie la mânăstirile de peste Olt,** iar Cezar Bolliac, pe lângă o încercare de roman **(Călugărița),** a lăsat câteva pagini interesante de amintiri din călătoriile sale (**Călătorie arheologică în *România*** – 1861 şi **Excursii arheologice** – 1867).

PRIMELE ELEMENTE ALE LITERATURII ARTISTICE NAȚIONALE DUPĂ 1850

Primele două decenii după 1850 au înregistrat schimbări esențiale în planul reformelor sociale şi mai ales al mentalităților, fapt ce a determinat ca literatura, şi nu numai ea, să se afirme ca o etapă distinctă, caracterizată prin calm şi echilibru în toate domeniile, necesară stratificării şi fixării definitive a acumulărilor din prima jumătate a veacului. Manifestele literare şi structurile ideologice, care formau direcția principală a literaturii în prima jumătate a secolului, au trecut în plan secundar, accentul punându-se pe elementele artistice specifice, pe limbajul nuanțat şi pe modalitățile de exprimare estetică. Este momentul în care literatura, în totalitatea ei, devine o structură independentă care îşi construieşte propriul ei teritoriu delimitat strict de istorie, politică, morală sau religie.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea s-au făcut eforturi deosebite pentru „descoperirea" literaturii artistice, ca expresie a imaginației şi a cultivării frumosului, a desprinderii de interesul utilitar al altor zone ale culturii. Sunt edificatoare, în acest sens, creațiile unor scriitori reprezentativi ai primilor ani de după 1850, Vasile Alecsandri, N. Filimon, Al. Odobescu şi Bogdan Petriceicu Hasdeu.

Cu toată dorința de apropiere, ca nivel artistic şi problematică, de marile literaturi europene, literatura română a acestor decenii rămâne mult mai națională în fondul ei de idei, mai autohtonă prin trecerea în planul ficțiunii a marilor evenimente care frământau societatea românească.

Conviețuirea unor elemente specifice clasicismului, care aduceau echilibru şi cultul valorii estetice, cu noul suflu romantic, mai divers şi mai adecvat timpului prin valorificarea sentimentului istoric şi a creației populare, a fixat definitiv personalitatea literaturii române, conformația ei originală şi unică.

Efortul de apropiere de literaturile europene avansate este vizibil, mai ales în evoluția romanului național, dar şi a altor proze moderne (nuvelă, memorialistică, jurnal de călătorie etc.).

VASILE ALECSANDRI

Vasile Alecsandri[1], personalitate marcantă a epocii de după 1850, domină cu autoritate, până la apariția lui Eminescu, întreaga viață culturală şi literară românească. Criticul G. Ibrăileanu, remarcând rolul şi prestigiul poetului recunoscut în țară şi în cercurile literare europene, numea această perioadă „Epoca Alecsandri", iar Bogdan Petriceicu Hasdeu îl considera personalitatea cea mai puternică, figura cea mai reprezentativă a literaturii noastre din secolul trecut.

---

[1] Vasile Alecsandri s-a născut în anul 1818 la Bacău şi a făcut studiile la Paris, unde a debutat cu câteva poezii şi articole în limba franceză. În anul 1840, a publicat în *Dacia literară* nuvela **Buchetiera din Florența** şi i s-a reprezentat la Teatrul Național din Iaşi, unde preluase conducerea împreună cu M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi, piesa **Farmazonul din Hârlău.**

În ajunul Revoluției de la 1848, difuzează în foi volante poezia-manifest **Către români** şi publică **Hora Ardealului** în revista *Foaie pentru minte, inimă şi literatură.* Poetul a participat în primele rânduri la toate evenimentele importante ale epocii şi a marcat istoria cu influența sa progresistă şi clarvăzătoare.

După 1860, devine îndrumătorul autoritar al vieții culturale şi spirituale româneşti şi un activ om politic. Este trimis la Paris, în inima diplomației europene, de către domnitorul Alex. Ioan Cuza, unde va contribui efectiv la recunoaşterea şi aprobarea de către Occident a Unirii Țărilor Române şi la consolidarea statului român.

În timpul vieții i s-au încredințat mai multe funcții publice: senator, ministru de externe, ambasador, iar în anul 1868 a fost ales membru al Societății Academice (Academia). Către sfârşitul vieții se retrage la casa sa din Mirceşti, unde va deceda în ziua de 22 August 1890.

Întreaga lui generaţie îl respectă şi-l admiră pentru energia neobosită pusă în slujba patriei, pentru mintea sa cea mai luminată şi spiritul cel mai democrat al vremii. M. Eminescu îl numeşte cu admiraţie şi respect „Acel rege al poeziei / Veşnic tânăr şi ferice” (Epigonii).

Vasile Alecsandri a fost sufletul Revoluţiei de la 1848 din Moldova, ctitorul important al Unirii Principatelor, evenimente care au influenţat destinul României şi la care a participat cu mintea şi sufletul, fiind iniţiatorul şi susţinătorul unor importante reforme de progres şi civilizaţie, printre care desfiinţarea robiei ţiganilor şi împroprietărirea ţăranilor.

Cunoscător profund al valorilor naţionale, al eforturilor făcute în vederea edificării literaturii române, V. Alecsandri s-a afirmat în aceeaşi măsură în poezie, proză, teatru, în publicistică şi în jurnalul de călătorie. Creaţia sa a cunoscut o evoluţie evidentă de la un romantism entuziast de tinereţe (**Doina, Deşteptarea României** ş.a.) la o poezie de observaţie obiectivă şi de rafinare a mijloacelor artistice (**Pasteluri)** şi apoi o revenire la un romantism activ, echilibrat, cu puternice tendinţe sociale **(Eroii de la Plevna, Plugul blestemat** etc.).

Opera lui Vasile Alecsandri Sinteza marilor idei ale epocii	
Poezia	**Proza**
- Deşteptarea României (1848) - Poezii poporale. Balade. Cântice bătrâneşti (vol. I şi II, 1852-1853) - Doine şi lăcrimioare (1853) - Hora Unirii (1856) - Pasteluri (1868-1869); volum (1875) - Eroii de la Plevna (1878) - Legende (1875) - Plugul blestemat (1888) etc.	- Buchetiera din Florenţa (1840) - Istoria unui galben şi a unei parale (1844) - Călătorie în Africa (1855-1874) - Vasile Porojan (1886) etc.

Teatru
- Cânticele comice (1850-1864) - Chiriţa la Iaşi (1850) - Chiriţa în provincie (1852) - Arvinte şi Pepelea (1866) - Despot Vodă (1879) - Fântâna Blanduziei (1884) - Ovidiu (1885)

Creația poetică a lui Vasile Alecsandri, în special din perioada de tinerețe, publicată până la Unirea Principatelor, are un caracter militant activ, promovând cele mai progresiste idei ale timpului incluse ulterior ca parte a programului Revoluției de la 1848 şi al Unirii.

În perioada 1840-1860, atunci când frământările sociale din țară se agravaseră din ce în ce mai mult, energia poetului este absorbită de marile evenimente ale Moldovei. În poezia **Către români,** devenită mai târziu **Deşteptarea României,** salută puternicul val revoluționar ce trece peste Europa şi cheamă la luptă împotriva tiraniei feudale, pentru Unire şi libertate națională:

Voi ce stați în adormire, Voi ce stați în nemişcare
N-auziți prin somnul Vostru acel glas triumfător,
Ce se-naltă pân-la ceruri din a lumei deşteptare,
Ca o lungă salutare
Cătr-un falnic viitor? (...)

Iată! lumea se deşteaptă din adânca-i letargie!
Ea păşeşte cu pas mare cătr-un țel de mult dorit.
Ah! treziți-Vă ca dânsa, frații mei de Românie!
Sculați toți cu bărbăție,
Ziua vieței a sosit!

După înfrângerea Revoluției, când este nevoit să ia calea exilului şi să se despartă de patrie, publică poezia plină de nostalgie **Adio Moldovei,** iar la întoarcere îşi manifestă bucuria revederii cu țara în poezia **Întoarcerea în țară.** Poetul a fost o prezență activă a generației sale şi a oglindit în operă toate evenimentele istorice şi social-politice ale timpului (dezrobirea țiganilor, împroprietărirea țăranilor, luptele eroice ale oamenilor simpli în războiul de Independență de la 1877, răscoalele țărăneşti de la 1888 ş.a.).

V.Alecsandri s-a afirmat, în primul rând, ca o personalitate de excepție în poezie, gen în care a cultivat aproape toate formele de expresie poetică, de la poezia patriotică şi cetățenească la cea socială şi satirică, de la odă la pastel, creații în care a elogiat izvoarele nesecate de adevăr şi frumusețe ale folclorului şi ale naturii patriei.

Format ca scriitor sub puternica influență a romantismului european, el va adera cu adâncă convingere la programul *Daciei literare,* punând la baza creației izvoarele proaspete şi pline de sevă ale poeziei populare şi afirmându-se în acelaşi timp ca un pasionat culegător de folclor.

În studiul **Românii şi poezia lor,** apărut în 1849, sublinia, în spiritul generației sale, importanța folclorului ca inimă a unui popor şi izvor de legătură cu tradițiile, moravurile şi obiceiurile româneşti din trecut. Poetul considera că poezia populară este singura cale de păstrare şi de cultivare a limbii, a cântecelor şi jocurilor, a particularităților specifice prin care ne afirmăm ca națiune. Ea e comoara nepreţuită în care putem descoperi icoane vii şi poetice ale obiceiurilor şi prejudecăților neamului românesc.

Prețuirea folclorului este evidentă şi în pasiunea cu care a adunat şi a publicat prima culegere de poezie populară, în prefața căreia îşi afirmă admirația pentru geniul poporului român, pentru „acest tezaur artistic excepțional", depozitar al tradițiilor şi îndreptar de limbă.

Debutul în literatură a avut loc cu câteva poezii în limba franceză publicate în revista lui Gh. Asachi *La glaneur moldo-vlaque.* Ulterior, atras de activitatea clocotitoare din anii premergători Revoluției de la 1848, care avea să schimbe din temelii structura societății româneşti şi, deci, şi a culturii şi literaturii, poetul descoperă sursele autentice şi adevărata originalitate a creației în exprimarea bogată şi nuanțată a poeziei populare. El declară: „Atunci scrisei, sau mai bine zis improvizai cele mai bune poezii ale mele: **Baba-Cloanța, Strunga, Doina** şi-mi făgăduii cu tot dinadinsul să las la o parte încercările mele de versificație franceză şi să-mi urmez calea ce-mi croisem singur în domeniul adevăratei poezii româneşti".[1]

În anul 1853, când i-a apărut primul volum de poezii originale, **Doine şi lăcrimioare,** Alecsandri era un poet cunoscut atât în țară, cât şi în străinătate, iar prestigiul lui în capitala Franței, unde-i apare, în acelaşi an, o versiune a volumului în limba franceză (**Poésie roumaine. Les doïnas, poésies moldaves),**publicată de J. E. Voinesco, se bucura de stimă şi prețuire.

Volumul **Doine şi lăcrimioare** reuneşte 21 de titluri, dintre cele mai bune creații publicate de poet, printre care **Hora, Cântic haiducesc, Cânticul oştirilor călărețe** ş.a.

Fascinat de semnificația şi tonalitatea doinei, de expresia ei autentică, îngemănată cu suferințele poporului, poetul însoțeşte volumul cu aprecierea: „Doina este cea mai vie expresie a sufletului românesc. Ea cuprinde simțirile sale de durere, de iubire şi de dor. Melodia doinei, pentru cine o înțelege, este chiar plângerea duioasă a patriei noastre după gloria ei trecută".

---

[1] G. C. Nicolescu, Studiu introductiv, *Opere*, vol. 1, p. 3.

Doina, o foarte cunoscută poezie social-politică, aduce un puternic suflu de revoltă, amplificat de sentimentul de frăţie dintre omul oropsit şi exploatat şi natura care-i este alinătoare:

Sunt sătul de biruri grele
Şi de plug şi de lopată,
De ciocoi, de zapciele
Şi de sapa lată.

Creaţiile din acest volum scot în evidenţă caracterul militant social-politic al poeziei, angajată ferm în transformarea societăţii româneşti, în mersul ei pe calea marilor reforme de progres care marcau viaţa întregii Europe.

O poezie semnificativă pentru concepţia poetului din această perioadă, care stă la baza ciclului **Doinelor,** este Groza**,** publicată pentru prima dată în *Calendarul pentru poporul român* (1844). Tema haiduciei este preferată de poet, foarte multe creaţii evocând lupta poporului împotriva nedreptăţii sociale (**Cântic haiducesc, Andrii Popa, Sara şi hoţul, Ursiţii, Strunga** ş.a.). În poezia **Groza** este evocat un moment tragic, moartea haiducului, simbolul luptei împotriva orânduirii nedrepte şi ocrotitorul săracilor, care adunaţi în jurul mortului „veghează în tăcere”:

Poporu-mprejuru-i trist, cu-nfiorare,
La el se uita:
Unii făceau cruce, alţii de mirare,
Cu mâna la gură, capul clătina.
Un moşneag atunce, cu o barbă lungă,
La Groza mergând,
Scoase doi bani netezi din vechea sa pungă
Lângă mort îi puse, mâna-i sărutând.

De un efect scenic deosebit, concentrând în ea întreaga durere a poporului, este scena finală:

Şi, sărutând mortul, bătrânul moşneag
Oftă şi se duse cu-al său vechi toiag.
Iar poporu-n zgomot strigă plin de jale:
Dumnezeu să-i ierte păcatele sale.

T. Maiorescu remarca, în legătură cu această poezie, condensarea durerii prin alegerea fericită a vocabularului poetic, în special prin epitetul *galben,* „adus prin repetare chiar în primul vers”.

În acest volum a apărut una dintre cele mai profunde elegii, **Steluța,** în care poetul evocă tragedia produsă de moartea prietenei sale Elena Negri. Sentimentul de durere şi jale este concentrat, asemenea doinei, într-o stare sufletească de o tensiune maximă, subliniat şi prin structura amplă a versurilor care au o cadență funerară:

Tu care eşti pierdută în neagra veşnicie,
Stea dulce şi iubită a sufletului meu!
Şi care-odinioară luceai atât de vie
Pe când eram în lume tu singură şi eu.

Ultimul ciclu al acestui volum este intitulat **Suveniri** (cuprinde 21 de poezii elaborate înainte de 1848) şi a fost adăugat la apariția ediției a doua, o dată cu ciclul **Mărgăritare** (1863).

Poeziile grupate sub acest titlu sunt în mare parte axate pe probleme social-politice (**Deşteptarea României, Anul 1855, N. Bălcescu – murind, La Sevastopol, Hora Unirii)**.

Cu o structură mai mult agitatorică, poezia **Deşteptarea României**, ca şi altele din acest ciclu, publicată înainte de 1848, a devenit imnul revoluției şi a cunoscut o largă circulație în foi volante cu titlul **Către români.** Asemenea poezii, special create ca manifeste politice, pentru a răscoli şi mobiliza masele sub steagul revoluției, erau numeroase în epocă: Andrei Mureşan – **Un răsunet** (devenită **Deşteaptă-te române**)**,** I. Catina– **Marşul libertății** ş.a.

Cea mai valoroasă secțiune a creației lirice a lui V. Alecsandri o constituie **Pastelurile** publicate între 1868-1869 în *Convorbiri literare* şi apoi reunite în **Opere complete. Poezii** (1875). Ele se constituie în biografia lirică a poetului din timpul retragerii, în 1860 şi în special după detronarea lui Alex. Ioan Cuza, la moşia de la Mirceşti.

Ciclul pastelurilor cuprinde 40 de poezii şi se deschide cu **Serile la Mirceşti** (1867), un fel de confesiune poetică în care sunt condensate starea emoțională şi admirația poetului pentru natură, devenită sanctuarul liniştii sale sufleteşti.

Eliberate de tendințele politice şi sociale, fără intenții propagandistice, **Pastelurile** aduc un fior liric mai senin, o undă de exteriorizare sufletească în fața frumuseților naturii, liniştită şi tonică. Cu toate scăderile şi idealizările unor pasteluri, ca **Rodica, Fântâna, Cositul, Concert în luncă, Secerişul** ş.a., poetul are meritul de a surprinde viața naturii, sufletul ei calm, universul rustic şi atmosfera unor anotimpuri (**Iarna**, **Vara**, **Sfârşit de toamnă**, **Gerul**, **Viscolul** ş.a.).

Majoritatea pastelurilor realizează o pictură a unui peisaj rustic în deplină pace, într-o formă clasică, fixă, de patru catrene şi un vers amplu de 15-16 silabe, în care prezenţa subiectivă a omului este redată doar de confesiunea şi visarea poetului, de vraja produsă de natură asupra vieţii sale interioare.

Poetul Ion Pillat, apropiat ca univers sufletesc de poezia naturii a lui V. Alecsandri, aprecia că „Rara taină a poeziei **Pastelurilor** rezidă în marea ei simplitate, în armoniosul echilibru sufletesc, în forma ei autentic românească, aş spune aproape populară, înţelegând prin popular comoara etnică a satelor noastre. Aş mai adăuga la aceste însuşiri fundamentale două caractere care individualizează această poezie, anume: distincţia, adică nobleţea naturală, ceva vechi boieresc şi, în acelaşi timp, prin legături adânci cu pământul ţării, ceva dârz, răzeşesc– şi acel caracter de superioară obiectivitate a poetului rustic, duşman al abstracţiunilor”.[1]

Singurul pastel care nu are ca subiect natura de la Mirceşti, **Bărăganul,** a fost elaborat în 1870 la Cannes (Franţa). În această descriere lirică a Bărăganului, spre deosebire de Al. Odobescu care aprecia misterul şi frumuseţea acestui ţinut, Alecsandri se arată înspăimântat de întinderile nesfârşite ale acestei „savane-ntinse şi cu sălbatic nume”, unde „Nici casă, nici pădure, nici râu rătăcitor / Nimic nu-nveseleşte pe bietul călător”.

Un merit al lui V. Alecsandri, remarcat unanim de critică, este acela al promptitudinii cu care a oglindit marile evenimente ale epocii, prezentând un elogiu oamenilor simpli care au făcut istoria. El a acordat o atenţie deosebită Războiului de Independenţă, căruia i-a închinat ciclul poetic **Ostaşii noştri,** creaţii ocazionale care au cunoscut cea mai mare popularitate şi apreciere în epocă. Prezentând războiul prin optica omului din popor, ciclul **Ostaşii noştri** cuprinde 11 poezii, cum ar fi (**Balcanul şi Carpatul, Peneş Curcanul, Sergentul, Hora de la Plevna, Hora de la Griviţa, Odă ostaşilor români, Eroii de la Plevna** ş.a) prin care se legitimează ideea că independenţa patriei este rodul eroismului şi al victoriilor în luptă ale oamenilor simpli. În **Peneş Curcanul,** poezie epică asemănătoare baladelor bătrâneşti de vitejie, poetul slăveşte eroismul şi spiritul de sacrificiu al ostaşului român în bătăliile de la Plevna şi Griviţa. Faptele de luptă sunt redate cu o simplitate firească, fără emfază, emanând totuşi vibraţia unui patriotism profund şi mândria sacrificiului pentru ţară:

---

[1] Vezi Ion Pillat, *Poezii* (Antologie şi prefaţă de Aurel Rău), Editura pentru Literatură,Bucureşti, 1966, p. 92.

Veni şi ziua de asalt,
        Cea zi de sânge udă!
Părea tot omul mai înalt
        Faţă cu moartea crudă.

Sergentul nostru, pui de zmeu,
        Ne zise-aste cuvinte:
«Cât n-om fi morţi, voi cinci şi eu
        Copii, tot înainte».

Ca şi alte poezii ocazionale, **Peneş Curcanul** trebuie privită în contextul momentului istoric în care a apărut şi apreciată după puterea ei de a trezi sufletele şi a emoţiona. Un omagiu adus ostaşului român îl întâlnim şi în poezia **Sergentul,** în care eroul rănit la Plevna manifestă o modestie care contrastează cu faptele lui de vitejie şi cu omagiul adus tovarăşilor căzuţi în luptă. El primeşte onorul regimentului care se îndrepta spre Plevna, ca semn al respectului şi preţuirii faptelor de arme:

Atuncea colonelul, dă mâna cu sergentul
Se-ntoarce, dă un ordin… Pe loc tot regimentul
Se-nşiră, poartă arma, salută cu onor
Românul care pleacă trăgând al lui picior.

Într-o altă poezie din ciclu, **Eroii de la Plevna,** este prezentată antiteza dintre eroismul cu care ostaşii români au cucerit Independenţa şi nepăsarea celor care au profitat de sacrificiul lor atunci când au venit acasă:

Ce crimă le atrage pe cap aşa osândă?
Ce crimă?… Lupta mare pe câmpul de izbândă!
Ce crimă?… Eroismul, sublima devotare
Pentru-apărarea Ţării şi-a ei neatârnare!

Poezia este o satiră care exprimă indignarea poetului faţă de cinismul şi nepăsarea puternicilor zilei, cei care i-au lăsat pe eroii ajunşi cerşetori pradă foamei şi gerului, muritori în mizerie:

Ei bine! oameni viteji cu inimi sterpe,
Legaţi de cârma ţării cu-ncolăciri de şerpe,
Voi, ce-aţi stat deoparte de foc şi de dureri,
Cum aţi reîntors copiii la sânul bietei ţări?
Priviţi-i!… Goi şi sarbezi, ca robi trăiţi în lanţuri!
Trişti, fărâmaţi, sărmanii! de ger, pe câmp, prin şanţuri
Ologi, ciuntiţi. O, Doamne, reduşi la nimicie
Prin chinuri plăzmuite de-a voastră mişelie!

O secțiune importantă a creației lui V. Alecsandri o constituie **Legendele.** După apariția poeziilor din ciclul **Ostaşii noştri,** poetul îşi manifestă intenția de a crea, prin cele 78 de **Legende** şi **Legende noue,** o epopee națională, asemenea **Legendei secolelor** de V. Hugo, şi a pune bazele unei mitologii autohtone. Poeziile publicate în aceste două cicluri sunt axate pe câteva teme fundamentale, printre care: admirație pentru eroii naționali (Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul) şi pentru faptele de vitejie (**Dan, căpitan de plai, Dumbrava Roşie**), ura împotriva tiranilor şi respingerea crimei şi a necinstei (**Grui Sânger,** Murad Paşa, Murad Gazi, ş.a.), dragostea față de mamă (**Ana Doamna)**, explicația fantastică şi simbolică a originii unor fenomene (**Legenda rândunicii, Legenda ciocârliei** etc.).

Cu ocazia serbărilor de la Putna, la 400 de ani de la sfințirea mânăstirii, Alecsandri a publicat un **Imn lui Ştefan cel Mare,** text care a stat la baza legendelor de vitejie despre domnitor şi ostaşii săi (**Ştefan Vodă şi codrul, Ştefan Vodă şi Dunărea)**. Erau, aşa cum remarcă Al. Piru[1], diverse exerciții pentru marele poem istoric, apropiat ca dimensiuni de epopeea națională, **Dumbrava roşie,** publicat în *Convorbiri literare* în mai 1872.

Legenda, prea lungă şi inegală ca valoare, are însă calități deosebite, în special prin vibrația sufletească şi patosul romantic autentic cu care autorul prezintă figura lui Ştefan cel Mare:

Trufaşi cu toții, sălbatici, lacomi, vicleni şi orbi,
Care-mprejurul țării, precum un cârd de corbi,
Stă gata s-o sfâşie… dar n-a vrut Dumnezeu,
N-au vrut Moldova, țară vitează, n-am vrut eu!

Replica domnitorului şi voința lui fermă, de stâncă, în calea duşmanilor, vor fi reluate de Delavrancea în **Apus de soare.** Poetul foloseşte, cu efecte artistice deosebite, prezentarea plastică a scenelor de luptă, cărora le imprimă o permanentă mişcare şi dinamism, sugerând dârzenia şi vitejia luptătorilor, asemenea procedeelor folosite de Eminescu în **Scrisoarea III-a:**

Fug leşii, fug cruciații şi fuge însuşi craiul
Îl duce domnul Ştefan cum vântul duce paiul…

---

[1] Al. Piru, *Introducere în opera lui V.Alecsandri,* Editura Minerva, 1978, p.100.

Una dintre cele mai reuşite legende istorice, în care poetul glorifică patriotismul şi sacrificiul înaintaşilor pentru apărarea ţării, este **Dan, căpitan de plai.** Eroii legendari sunt nişte titani atunci când e vorba de luptă împotriva duşmanilor, iar când Dan cade prizonier la tătari impune respect duşmanului prin demnitatea cu care-şi ţine cuvântul. El este lăsat ca înainte de moarte să revină şi să sărute pământul ţării:

Sărmanu-ngenunchează pe iarba ce străluce,
Îşi pleacă fruntea albă, smerit îşi face cruce
Şi pentru totdeauna sărută ca pe-o moaşte
Pământul ce tresare şi care-l recunoaşte…

O legendă cu un subiect inedit, care reprezintă o reuşită artistică, după cum remarcă G. Călinescu, este **Pohod na Sybir,** în care este redată drama unor deportaţi în Siberia în timpul regimului ţarist:

Sub cer de plumb întunecos,
Pe câmp plin de zăpadă,
Să tărăgănează-ncet pe jos
O falnică grămadă
De oameni trişti şi îngheţaţi
Cu lanţuri ferecaţi.

Câteva legende, care folosesc ca material epic fabulosul folcloric şi universul de basm, sunt etiologice, explică apariţia unor fenomene naturale sau a unor păsări sau plante (**Legenda rândunicii, Legenda lăcrămioarei, Legenda ciocârliei, Legenda crinului** ş.a.). În aceste poezii sunt valorificate o serie de teme folclorice, în special preluate din basme, ca motivul zburătorului (**Legenda rândunicii)**, al fetei de împărat îndrăgostită de soare şi blestemată de mama soarelui (**Legenda ciocârliei)**, al copilului care-şi caută mama plângând şi ale cărui lacrimi se prefac în lăcrimioare (**Legenda lăcrămioarei)** ş.a.

Răzbunarea lui Statu-Palmă este un fragment de basm versificat, în care personaje folclorice cunoscute ca Sfarmă Piatră şi Strâmbă-Lemne îşi dispută dragostea Trestianei, fiica lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, răpită de Făt-Frumos.

Tot pe motive de basm şi de baladă populară sunt şi legendele **Ghioaga lui Brian** şi **Stroe Plopan,** lucrări mai puţin reuşite artistic, importante doar pentru intenţia poetului de a închega epopeea naţională.

În activitatea de creaţie a lui V. Alecsandri, proza a constituit o permanenţă. G. Călinescu apreciază că „partea cea mai durabilă a operei

lui Alecsandri este aceea în proză”. Această secțiune a creației reflectă concepția scriitorului în legătură cu marile reforme ale timpului şi în special pasiunea sa pentru călătorie şi descoperirea unor noi orizonturi de cultură şi civilizație. Alecsandri a fost un călător avid de a cunoaşte marile progrese ale Europei. Din 56 de ani de activitate (1834-1890) a petrecut peste 23 de ani în străinătate, unde a locuit, sau a vizitat de mai multe ori 14 țări (Franța, Anglia, Italia, Spania, Austria, Germania, Olanda, Rusia, Turcia, Africa – Maroc, Tunis –, Muntenia,Transilvania, Bucovina) şi peste 67 de localități. Numai în Franța, şi în special în Paris, a locuit 10 ani şi a efectuat peste 21 de vizite, însumând încă 5-6 ani.

Structura prozei lui Alecsandri este în general evocatoare, mai ales în „scrisori”, „portrete” şi „suveniruri”, modalități lirice cu specific romantic, în care accentul este pus pe evenimentul sau peisajul excepțional, pe natura exotică şi pitorească (**Buchetiera dinFlorența,** publicată prima dată cu titlul **Suveniruri din Italia, Un salon la Iaşi, Iaşii în 1844, O plimbare la munți, Borsec, Balta-Albă, Jurnalul de călătorie în Africa** ş.a.).

Aceste proze, în care observația asupra oamenilor şi a locurilor cunoscute este raportată permanent la realitățile din țara sa, au fost reunite de autor în volumul **Salba literară** (1857).

O altă parte a prozei are un caracter confesiv şi cuprinde opinia scriitorului despre marile reforme ale timpului, Unirea Principatelor, dezrobirea țiganilor, întărirea solidarității naționale prin împroprietărirea țăranilor ş.a., sau opiniile despre oamenii şi locurile prin care a trecut (**Istoria unui galben…, Porojan, Un episod din anul 1848,** încercările de roman **Dirdri** şi **Mărgărita**).

Impresiile de călătorie, memorialistica aparțin doar tangențial literaturii de imaginație, în sensul recompunerii unui univers fictiv, specific literaturii artistice. Aceste proze se bazau pe documente şi impresii nemijlocite (de ordin istoric, de peisaj, de varietate umană ş.a.), având uneori aspect de reportaj. O primă caracteristică a lor este dată de nota descriptivă, care poate fi comparativă, obiectivă, ca în opera de călătorie a lui Dinicu Golescu, sau subiectivă, lirică, asemenea impresiilor din Africa ale lui V. Alecsandri).

Jurnalul de călătorie în Africa (1855) relevă un autor, observator avizat în problemele sociale, şi în acelaşi timp un pictor fin al naturii şi al oamenilor, un cunoscător al particularităților istorice şi geografice ale locurilor prin care a trecut.

Peisajul prezentat de scriitor este viu, în continuă transformare în funcție de dispoziția şi atitudinea acestuia față de el, fiind permanent presărat cu amintiri, anecdote, obiceiuri şi povestiri (exemplul descrierii pieții din Tanger, „un tablou viu de viață arăbească”).

G. Călinescu considera că notele de călătorie aparțin literaturii epice propriu-zise. „Călătoriile în Africa” nu sunt un simplu jurnal, ci un sistem narativ, pe principiul **Decameronului.** Planul exterior este pătruns mereu de planul lăuntric. Aici întâlnim povestea **Muntele de foc,** o istorie romantică despre nişte bandiți.

Vasile Alecsandri a desfăşurat şi o bogată activitate teatrală, publicând un număr important de lucrări dramatice, care au marcat în mod hotărâtor începuturile genului dramatic național şi ale mişcării teatrale. Activitatea în acest domeniu va fi prezentată în capitolul despre evoluția teatrului românesc.

NICOLAE FILIMON

Nicolae Filimon[1], primul romancier modern din literatura română, face parte din generația lui N. Bălcescu, fără să fi avut însă vreo

---

[1] N. Filimon s-a născut la 6 septembrie 1819. Tatăl său, Mihai Filimon, preot la biserica Enei, a murit prematur, la numai 46 de ani, lăsând în urma sa cinci copii.

Scriitorul a căpătat primele învățături în chiliile de lângă biserica Enei, unde dascălul Chiru, evocat şi de Ion Ghica, organizase un fel de şcoală de cunoştințe elementare. Mai târziu va funcționa în calitate de „cântăreț absolut” în corul operei italiene conduse de Henrietta Karl, apoi ca flautist, dovedind cunoştințe muzicologice de oarecare specialitat. El a fost, de-a lungul întregii sale vieți, un autodidact. Înainte de a se realiza ca scriitor, N. Filimon a desfăşurat o intensă activitate publicistică, impunându-se ca unul dintre primii cronicari muzicali şi dramatici. A debutat la 5 decembrie 1857 la *Naționalul* lui V. Boerescu, a colaborat activ cu majoritatea publicațiilor vremii: *Revista Carpaților, Independința, Țeranul român, Dâmbovița, Buciumul.*

În vara anului 1858 face o excursie de documentare în Austria, Germania şi Italia. Impresiile de călătorie, **Escursiuni în Germania Meridională. Memorii artistice şi critice** vor apărea în 1860**.** Tot în acest volum sunt incluse şi nuvelele **Mateo Cipriani şi Friederich Staaps sau Atentatul de la Schoenbrunn în contra vieții lui Napoleon I, O cantactriță de uliță, Ascanio şi Eleonora.**

În 1861 îşi face debutul literar propriu-zis, publicând în *Revista Carpaților* nuvela **Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala,** iar în anul următor, semnând numai cu inițiale, publică în *Țeranul român* basmele: **Roman Năzdrăvan, Omul de piatră** şi **Omul de flori cu barbă de mătasă sau Povestea lui Făt-Frumos.**

Romanul **Ciocoii vechi şi noi** sau **Ce naşte din pisică şoareci mănâncă** apare în foiletonul *Revistei române* şi apoi în volum în 1863.

Autorul intenționa să scrie şi partea a doua a romanului, însă, cu toată aparența sa de om sănătos, va muri de tuberculoză la numai 46 de ani.

legătură directă cu Revoluţia de la 1848. Format la şcoala ideilor paşoptiste, scriitorul consideră literatura ca o tribună de luptă socială şi patriotică, o modalitate de asanare a moravurilor şi de eliminare a practicilor feudale.

Ca prozator, N. Filimon este un romantic şi în acelaşi timp un realist atras de marile probleme şi contradicţii ale societăţii româneşti. Elementele romantice şi cele realiste, deşi coexistă permanent, au grade diferite de intensitate şi nu se afirmă uniform. Scrieri accentuat romantice sunt nuvelele de început: **Mateo Cipriani** şi **Friederich Staaps sau Atentatul de la Schoenbrunn în contra vieţii lui Napoleon I.**

Nucleul nuvelei **Mateo Cipriani** este de natură erotică, tratat cu mijloace specific romantice. Eroii, stăpâniţi de pasiuni mistuitoare, se dezlănţuie cu intensitate în împrejurări deosebite. Acţiunea se bazează foarte mult pe elementul neprevăzut, spectaculos, pe dezvăluiri neaşteptate. Mateo Cipriani este un copil fără părinţi găsit la uşa unui capelan, care obţine de la vârsta de 15 ani postul de „primo organist" al bisericii. În timpul slujbelor se îndrăgosteşte de Contesa C. care nu îi împărtăşeşte sentimentele.

Dezamăgit, pleacă la Livorno şi se dedică luptei patriotice pentru eliberarea Italiei, dând un sens nobil temperamentului său aprins: „Când patria este în pericol şi cheamă pe fiii ei să o ajute, este de trei ori blestemat acela care rămâne surd la gemetele ei". Aici, la Livorno, îl omoară pe un zbir care îi ucisese prietenul şi va fi condamnat la moarte. În momentul în care se îndrepta spre eşafod, o femeie, care se dovedeşte a fi mama sa, vine cu graţierea. Dar este prea târziu fiindcă un duşman din mulţime îl străpunge cu stiletul. Pe patul de moarte, Mateo o revede pe contesă şi află că bătrânul capelan care îl crescuse, era de fapt tatăl său.

Proiectând povestea vieţii lui Mateo Cipriani pe fundalul luptei pentru eliberarea Italiei şi convertind temperamentul eroului spre un ţel major, patriotic, nuvela lui Filimon se înscrie pe latura activă a romantismului.

O factură predominant romantică are şi nuvela **Friederich Staaps sau Atentatul de la Schoenbrunn în contra vieţii lui Napoleon I,** ale cărei semnificaţii se circumscriu în sfera aceluiaşi romantism activ. Destinul eroului Friederich Staaps se consumă concomitent pe două direcţii, una privind viaţa lui intimă, sentimentală, iar alta atitudinea lui civică, patriotică. Mult mai inconsistentă sub aspect erotic decât **Mateo Cipriani,** nuvela atrage atenţia prin mesajul pe care îl transmite, prin ideea de libertate şi independenţă naţională.

Eroul, student la Halle, se implică în conspirațiile care aveau ca scop uciderea lui Napoleon I. Prin tragere la sorți va fi desemnat să îl ucidă pe tiran şi să elibereze Germania. Prins de ostaşii lui Napoleon lângă cortul acestuia, Friederich Staaps are o atitudine dârză şi plină de demnitate patriotică, fapt care îl impresionează pe împărat. Acesta îi propune să intre în armata sa în schimbul grațierii, dar eroul refuză preferând execuția.

După aceste nuvele de început, N. Filimon îşi schimbă viziunea, acordând prioritate problemelor societății din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cu o evidentă finalitate de critică socială. **Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala,** publicată în 1861, poate fi considerată un studiu tipologic menit să deschidă drum romanului **Ciocoii vechi şi noi.** Prin aceasta, precizează G.Călinescu, N.Filimon „îşi începe opera de critic al societății române”.

Nuvela, organizată compozițional pe capitole, are în centrul acțiunii pe Mitică Râmătorian, un personaj laş, poltron, demagog politic care urmăreşte căpătuiala, ca orice ciocoi în ascensiune. „Mitică Râmătorian – spune autorul – este tipul junilor ignoranți, vicioşi, corupți şi fără avere cari, în ardoarea lor de a dobândi cu orice preț mijloace ca să-şi satisfacă nişte plăceri şi ambițiuni diametralmente opuse pozițiunii lor sociale, devin târâtori, linguşitori şi uneori chiar sperjuri. Oameni de felul acesta, din nefericire, se găsesc mulți în țara noastră”.

Nuvela are o compoziție epică destul de sumară, alcătuită din câteva linii. Procedeul folosit de autor, amplificat în roman, este acela al portretizării caracterologice. Pentru definirea caracterului personajelor, N. Filimon apelează la o modalitate utilizată în epocă de V. Alecsandri, iar mai târziu de I.L.Caragiale, atribuindu-le acestora nume cu substrat satiric ca: Râmătorian, Găinescu, Rasolescu.

Nuvela anticipează calități artistice care vor deveni pregnante în roman, cum ar fi, de exemplu, pasajele care redau culoarea locală, atmosfera specifică a Bucureştiului de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. În acest sens, **Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala** poate fi considerată un preludiu al romanului **Ciocoii vechi şi noi,** Mitică Râmătorian fiind un înaintaş şi un prototip al lui Dinu Păturică.

Ciocoii vechi şi noi sau **Ce naşte din pisică şoareci mănâncă,** cel mai mare succes al prozei româneşti din secolul al XIX-lea, este alcătuit din 32 de capitole, purtând titluri semnificative care atrag atenția asupra personajelor (Dinu Păturică, Chera Duduca),asupra evenimentelor sociale (Teatrul în Țara Românească) sau sintetizează prin expresii

şi zicale populare sensul faptelor narate (Până nu faci foc, fum nu iese; Blăstemul părintesc). Capitolele, mici nuvele, deşi independente ca subiect, sunt totuşi legate prin temă, prin destinul eroilor.

Tendința critică a romanului este mărturisită şi argumentată deN.Filimon în cele două capitole de început, „Dedicație" şi „Prolog". Închinându-şi scrierea ciocoilor, autorul alcătuieşte în „Prolog" o „fiziologie" a acestora, cu insistență asupra naturii lor morale şi sociale: „Ciocoiul este totdeauna şi în orice țară un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal până la barbarie şi dotat de o ambițiune nemărginită." Scriitorul realizează portretul individual al ciocoiului, evoluția lui de la umilință şi laşitate la orgoliu, lăcomie, ambiție nemăsurată de parvenire.

Nicolae Filimon a scris numai prima parte a romanului, istoria ciocoiului vechi (tipul fanariot), datorită morții premature a întrerupt istoria ciocoiului nou, (schițată în „Prolog").

Romanul urmăreşte evoluția a două categorii de personaje, cu interese diametral opuse: cea a unor parveniți, majoritatea străini de neam (fanarioți): Andronache Tuzluc, Chera Duduca, Kir Costea Chiorul şi singurul român Dinu Păturică şi cea care reprezintă interesul național, boieri de neam (Banul C.) sau români legați de interesele țării, de pământul natal (Gheorghe, Maria). Această opoziție este generată de conflictul existent la vârful Țării Româneşti între Domnul Caragea (fanariot) şi Domnul Ghica (boier de neam). Scriitorul ajunge la o concluzie, în parte eronată, deoarece consideră că toate relele din țară sunt aduse de străini, care constituie cel mai rapace element de exploatare. În opinia sa, lumea e împărțită în oameni buni şi oameni răi, în virtuoşi şi vicioşi, patrioți şi străini. Intenția moralizatoare transpare şi din faptul că, în rezolvarea conflictelor, autorul restabileşte dreptatea, pedepsind pe nelegiuiți şi răsplătind pe cei cu o comportare exemplară. Astfel, Dinu Păturică va muri la ocnă, Tuzluc sfârşeşte sărac şi cerşetor, Duduca va fi aruncată în Dunăre, iar Chir Costea Chiorul va fi linşat în piața publică.

Foarte interesantă este construcția personajelor, element care dă valoare şi consistență narațiunii, eroii fiind surprinşi vii şi caracterizați prin acțiune, prin modul în care gândesc şi se comportă. Cel mai reuşit dintre aceştia este Dinu Păturică, personaj care ilustrează tipul ciocoiului, al arivistului: „De el se leagă toate personagiile celelalte, puse acolo pentru a-i scoate mai bine în lumină figura de vulpe; el condiționează existența tuturor şi pierirea lui mântuie romanul; Păturică este reprezentantul tipic al «ciocoiului vechi»" (N. Iorga). Prin el, N.Filimon

deschide o întreagă serie de eroi similari în literatura română: Tănase Scatiu, Gore Pirgu, Stănică Rațiu. Ager la minte, îndemânatic, stăpân pe voința sa, el știe să intre în grațiile stăpânului, ale lui Andronache Tuzluc, determinându-l să îi încredințeze totul, chiar şi paza amantei sale, Chera Duduca. Aliat cu aceasta, Dinu Păturică foloseşte toate mijloacele pentru completa ruinare a postelnicului.

Aşa cum s-a remarcat, romanul are o construcție balzaciană, fiecare personaj fiind portretizat amănunțit, iar primele capitole purtând chiar numele personajelor principale. Evident, scriitorul își îndreaptă atenția asupra lui Dinu Păturică şi surprinde gesturile, mimica, modul de exprimare, tot ceea ce dezvăluie structura morală a personajului, gândurile și sentimentele sale. În fața postenicului, Dinu Păturică se comportă fățarnic: „Păturică, ca ciocoi fin ce era, îngenunche dinaintea fanariotului, îi sărută mâna cu cea mai mare umilință şi făcu să cază din ochii săi de şarpe două lacrime de acelea ce în aparință arătă o inimă plină de recunoştință dar în realitatenu sunt decât plânsul crocodilului prin care amăgeşte victima sa."

Din galeria personajelor negative face parte şi Andronache Tuzluc, un parvenit, un străin fanariot, îmbogățit prin jaf şi exploatare. Ajuns la un stadiu de opulență, el are posibilitatea să ia de la viață doar plăcerea şi luxul. Autorul zugrăveşte viața la curtea lui Tuzluc în contrast cu starea de mizerie a țărănimii şi imprimă astfel romanului un pronunțat caracter de frescă socială. Capitole precum: „Scene de viață socială", „Muzica şi corografia în timpul lui Caragea", „Teatrul în Țara Românească", deşi sparg într-o oarecare măsură unitatea compozițională a romanului, oferă prețioase informații de ordin documentar şi redau tabloul unei epoci. Astfel, elementele realiste devin evidente în substanța romanului. Depăşind elementele romantice care nu sunt puține, romanul se menține pe linia realismului, urmărind un conflict în toate implicațiile lui sociale şi morale.

Privit în ansamblu, **Ciocoii vechi şi noi** este o reuşită deplină, care îl plasează pe autor printre ctitorii romanului românesc.

UN ERUDIT ŞI UN ESTET: AL. ODOBESCU

Al. Odobescu[1] s-a remarcat, în epoca de după 1850, nu numai ca scriitor original şi inedit, consecvent programului *Daciei literare,* ci şi ca un intelectual cu un orizont de o mare diversitate, unul dintre primii

---

[1] Al. Odobescu este fiul generalului Ion Odobescu, membru al guvernului revoluţionar de la 1848 şi ulterior unul dintre adversarii acestuia. S-a născut la 23 iunie 1834 la Bucureşti.

După studii începătoare în familie şi apoi la Colegiul Sf. Sava, în 1850 este trimis la Paris unde intră în contact cu revoluţionarii exilaţi din Ţările Române. S-a apropiat de cercul patrioţilor români şi, în special, de N. Bălcescu pe care l-a admirat în mod deosebit pentru consecvenţa ideilor sale progresiste.

În Franţa îşi va lua bacalaureatul şi va aprofunda studiul clasicităţii antice, greceşti şi latine, istoria şi arheologia. În acelaşi timp a desfăşurat o activitate publicistică activă, a debutat ca ziarist şi poet şi a susţinut o documentată conferinţă – **Viitorul artelor în România,** prin care s-a făcut remarcat printre emigranţii români. A fost un colaborator activ la *România literară* a lui V.Alecsandri.

Revenit în ţară, a ocupat o serie de funcţii administrative, iar în 1870 a fost ales membru al Academiei Române. Ca istoric şi arheolog, opera vieţii sale o constituie **Tezaurul de la Pietroasa (Le Trésor de Pétrossa),** dar şi alte studii arheologice valorificate în cursul de **Istoria arheologiei** ţinut la Facultatea de Litere din Bucureşti. Opera literară propriu-zisă se reduce la câteva nuvele istorice şi la eseul memorabil, unic în literatura română, **Pseudokinegheticos,** precum şi unele basme adunate în volum în anul 1875.

Activ în viaţa culturală şi artistică a ţării, a scris numeroase studii şi articole apreciate elogios în epocă: **Poeţii Văcăreşti** (1860), **V. Cârlova** (1861), **Psaltirea tradusă de diaconul Coresi, tipărită la 1577; Cânticele populare în raport cu ţara, istoria şi datinile românilor** (1861) ş. a.

Al. Odobescu a murit în 1895, luând o doză dublă de morfină.

folclorişti, critici de artă şi arheologi moderni din cultura română. O valoare inestimabilă au studiile sale de istorie naţională şi de valorificare a descoperirilor arheologice, socotite izvoare temeinice ale unei vechi civilizaţii, dezvoltată de-a lungul secolelor pe teritoriul ţării noastre.

În prefaţa nuvelelor publicate la 1860, scriitorul declara că a avut ca model „frumoasa nuvelă a lui C. Negruzzi” şi că s-a silit să adune datine, numiri şi cuvinte bătrâneşti, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicile vechi. El îşi mărturisea dorinţa de a trasa literaturii române o direcţie nouă, care să aibă la bază istoria şi marea varietate a folclorului.

Pentru crearea nuvelelor **Mihnea-Vodă cel Rău** (1857) şi **Doamna Chiajna** (1860) s-a documentat cu o mare atenţie ştiinţifică, urmărind cronicile româneşti şi istoriile străine şi a reconstituit „tot adevărul epocii”, culoarea locală şi mentalitatea timpului.

Construcţia acestor opere păstrează structura, arhitectura subiectului şi tipologia asemănătoare celei din nuvela **Alexandru Lăpuşneanu** de C. Negruzzi. De exemplu, **Mihnea-Vodă cel Rău** are o compoziţie împărţită în patru capitole, fiecare cu câte un moto rezumativ: „Să n-aibi milă”, „Nu-i aşa că avuţiile-s amăgitoare?”, „Fuga e ruşinoasă, dar e sănătoasă”, „Să ştie tot omul că am omorât pe Mihnea-Vodă.” Aceste episoade independente sunt legate doar de tablourile succesive în care apare personajul principal.

Tot după modelul lui C. Negruzzi, eroul, Mihnea Vodă cel Rău, este tipul domnitorului feudal, despotic şi crud, urmărind scopuri străine de interesele ţării, fiind într-un permanent conflict cu boierimea autohtonă.

Foarte interesantă, bine construită tipologic, este Doamna Chiajna, personajul care anticipează tipul femeii voluntare şi autoritare, unidimensionat sufleteşte, reuşind să pună mai presus de sentimentele omeneşti, interesele personale în realităţile politice şi în apărarea domniei.

Autorul dezvăluie în aceste **Scene istorice**, de factură romantică, conflictul dintre domnul feudal şi boieri pentru supremaţia puterii şi apărarea averilor, care ia forme violente, manifestându-se prin intrigi, trădări şi conflicte.

Odobescu a dat literaturii române una din cele mai importante opere artistice şi de cultură, **Pseudokinegheticos** (1874), cel dintâi eseu de mari proporţii, care are ca temă-pretext vânătoarea. Destinat iniţial să prefaţeze **Manualului vânătorului** de C. Cornescu, cartea

unui amic, lucrarea devine o amplă dezbatere ştiinţifică, filosofică şi culturală, de sine stătătoare.

Conceput ca o „monografie literară şi estetică a vânătoarei”, eseul, realizat cu mijloace artistice şi literare, urmăreşte să delecteze, dar şi să instruiască, plimbându-şi cititorii prin marile muzee şi prezentându-le capodopere ale picturii, sculpturii şi graficii universale. În acelaşi timp, el face ample referiri la muzică, la operele celebre din literatura universală, la mituri, legende şi alte producţii folclorice care au ca temă vânătoarea.

Pseudokinegheticos este o incizie sistematică în cultura universală, o demonstraţie de valoare riguroasă, atentă, precisă şi ordonată. Spontaneitatea aparentă are la bază un studiu inteligent şi temeinic, o mare putere de sinteză şi un simţ artistic remarcabil.

Scrierea este un amestec fermecător de impresii şi imagini, de consideraţii asupra artelor care au, sau nu, tangenţă cu vânătoarea şi are ca moto „Difficiles nugae”(Nimicuri fără de folos), împrumutat din Marţian, sugerând lipsa de pretenţii asupra valorii acesteia, caracterul ei improvizat

Al. Odobescu, dovedind un simţ clasic, ordonat, îşi împarte opera în douăsprezece capitole. Încă din primul capitol se dovedeşte un mare peisajist şi prezintă o frumoasă descriere a Bărăganului, comparat cu imaginea stepei ruseşti, descrisă de Gogol în Taras-Bulba. Scriitorul foloseşte inedite comparaţii şi viziuni plastice, asemănând lanurile de grâu cu învolburatele valuri ale mării. Foarte interesante sunt imaginile vizuale ale Bărăganului surprinse într-o permanentă schimbare şi înlocuite, atunci când cade noaptea, cu imagini auditive discrete produse de suspinul vântului, de ţârâitul greierilor şi de permanenta mişcarea lanurilor de cereale.

În capitolul al doilea, scriitorul aminteşte împrejurările în care l-a cunoscut pe V.Alecsandri la Balta Albă şi comentează unele evenimente din viaţa politică a epocii.

Următoarele capitole, al treilea şi al patrulea, cuprind unele anecdote şi o întâmplare a unui vânător cu o vulpe bearcă şi prezintă capodoperele universale „Diana cu ciuta” (Luvru) şi „Diana de Poitier” de Jean Goujon. O istorie a vânătorii din toate timpurile este redată în capitolul al cincilea, iar în următoarele, al şaselea, al şaptelea şi al optulea, tema este exemplificată cu opere din muzică, pictură, sculptură şi grafică.

În al nouălea, al zecelea şi al unsprezecilea capitol, este descrisă o călătorie în munții Buzăului şi consemnat basmul „Feciorul de împărat, cel cu noroc la vânat” auzit de la un bisocean.

Eseul se încheie cu capitolul al doisprezecelea, format din puncte de suspensie, o farsă intitulată „Cel mai plăcut pentru un cititor”.

T. Vianu, remarcă în **Arta prozatorilor români,** „stilul savant şi totodată impunător prin armonie”, iar G.Călinescu, făcând comparația scriitorului cu Lessing, cel din **Laocoon,** subliniază faptul că „autorul german trata realmente o problemă foarte sistematic, în vreme ce Odobescu bate câmpii cu grație pe simpla firmă verbală a vânătoarei”.

Pseudokinegheticos rămâne în literatura noastră în primul rând prin valoarea sa stilistică, de o rară calitate artistică, care îl impune pe autor printre scriitorii importanți ai secolului al XIX-lea.

B. P. HASDEU – UN SAVANT DE RENUME EUROPEAN, ENCICLOPEDIST ŞI SCRIITOR ROMANTIC

Spirit enciclopedist[1], personalitate complexă a ştiinţei şi culturii

---

[1] Bogdan Petriceicu Hasdeu, scriitor, istoric, folclorist, lingvist, s-a născut la 26 februarie 1838 la Cristineşti –Hotin (în Basarabia). Urmează cursuri la câteva licee din Podolia şi Chişinău, în 1852 intră la Universitatea din Harcov. După ce funcţionează o vreme ca judecător la Cahul (1858), se stabileşte la Iaşi, unde desfăşoară o vastă activitate culturală şi ştiinţifică. Înfiinţează revista *România* (1858), continuată de *Foaie de istorie şi literatură* (1860), *Din Moldova* (1862 – 1863), *Lumina* (1864) ş. a.

Din 1870 abandonează jurnalismul politic şi se dedică creaţiei ştiinţifice şi literare. Printre operele cele mai importante, în domeniul istoriei, rod al unei culturi impresionante, se înscriu **Istoria critică a românilor** (două volume), în 1873 şi monografia **Ioan Vodă cel Cumplit** (1865).

Hasdeu a publicat o operă filologică exemplară, a cărei valoare este în continuare de actualitate, remarcându-se prin monumentala **Ethymologicum Magnum Romaniae,** 1886 – 1898, o enciclopedie proiectată pe mari dimensiuni pe care nu a putut să o ducă decât până la litera B (cuvântul *bărbat*). Din această lucrare au apărut trei volume şi introducerea celui de al patrulea.

O altă operă filologică de mare întindere este şi **Cuvinte den bătrâni,** 1878 – 1881 (trei volume), prima încercare de istoria limbii şi de valorificare a vechilor texte româneşti. Preocuparea filologică a lui Hasdeu s-a materializat şi în cursul său universitar intitulat **Elemente dacice în limba română,** prima investigaţie ştiinţifică asupra elementelor dacice păstrate în substratul limbii române.

Nu mai puţin importantă a fost activitatea sa de folclorist, Hasdeu fiind socotit printre primii cercetători moderni ai literaturii populare. Folclorul era considerat sursă şi document pentru istorie şi pentru evoluţia limbii. Studiile sale în această direcţie s-au ocupat de unele motive folosite în lirica folclorică (**Cucul şi turturica, Frunza verde, Balada populară** ş. a.).

Activitatea literară a lui Hasdeu s-a desfăşurat pe mai multe planuri, în proză, poezie şi dramaturgie. Ca poet a publicat **Poesie** (1873) şi **Sarcasm şi ideal** (1897), „poezii inspirate din istorie sau care abordează o tematică satirică, cu accente de pamflet."

Dintre scrierile în proză, remarcabilă este **Micuţa** (**Duduca Mamuca)**, nuvelă inedită în peisajul literar al epocii (1863) şi **Ioan Vodă cel Cumplit,** o monografie în care autorul foloseşte o formulă hibridă, între istorie şi biografie romanţată (1865).

Scrierea în proză cea mai importantă este proiectul de roman **Copilăria lui Iancu Moţoc** din care a apărut doar primul capitol, *Ursita* şi prima parte din al doilea intitulat *Pricopseala*.

române, savant de renume european, Bogdan Petriceicu Hasdeu s-a realizat ca istoric, filolog, folclorist şi scriitor printr-o amplă activitate de cercetare şi creaţie şi o gândire deschisă spre universalitate. El se înscrie, prin preocupări şi spirit, ca un continuator al lui Dimitrie Cantemir şi Ion Eliade Rădulescu, serie de savanţi marcată ulterior de M.Eminescu, N.Iorga şi G.Călinescu.

Strălucit reprezentant al gândirii ştiinţifice umaniste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Hasdeu este pionier în numeroase domenii, aducându-şi contribuţia la dezvoltarea şi modernizarea ştiinţei româneşti, a spiritului de cercetare teoretică analitică şi comparatistă.

Deşi literatura este numai unul dintre domeniile în care s-a afirmat geniul creator al lui Hasdeu, şi nu cel mai important, activitatea lui beletristică, în proză, poezie şi dramă, destul de redusă, l-a impus printre creatorii originali şi novatori ai epocii. Proza sa, redusă ca întindere, marchează un pas important în istoria şi evoluţia modernă a genului, mai ales a nuvelei romantice.

Opera care a atras atenţia contemporanilor a fost **Duduca Mamuca. Din memoriile unui studinte** (1863). La apariţia acestei nuvele, scriitorul a fost acuzat de imoralitate şi, după un proces de scandal, şi-a revizuit scrierea şi a publicat-o în volum sub un nou titlu, **Micuţa. Trei zile şi trei nopţi din viaţa unui studinte.** În această variantă, autorul a eliminat anecdotica licenţioasă şi pasajele prea libere în descrierea comportamentului moral al eroilor.

Eroul nuvelei, Toderiţă N. „studinte în drepturi la o Universitate rusească oarecare”, este destul de experimentat în aventuri amoroase, în ciuda vârstei de 17 ani. El o seduce pe fiica gazdei, prefăcându-se că îi apără onoarea în duel şi după ce îi câştigă încrederea şi profită de ea, o plasează, fără discreţie, unui coleg, obligând-o să se căsătorească cu acesta. Nuvela abundă în aventuri amoroase, în care tânărul student (aluzie evidentă la vieţa de student şi ofiţer a lui Hasdeu) trăieşte cu

---

Cea mai însemnată operă beletristică a lui Hasdeu este drama istorică **Răzvan şi Vidra** (1867). Ea a fost urmată de unele lucrări mai slabe, în tonul romantic al epocii (**Domniţa Ruxandra, Răposatul Postelnic, Trei crai de la răsărit, Orthonerozia).**

După moartea unicei sale fiice, Iulia (1888), se retrage din activitatea politică şi renunţă treptat la munca ştiinţifică, găsindu-şi mângâierea în cercetări spiritiste (**Sic cogito** – 1891). Scriitorul şi-a petrecut ultimii ani de viaţă la Câmpina, unde va muri la 25 august 1907.

slujnica gazdei, sau cu o femeie de 57 de ani, care-şi înlocuieşte fiica în patul iubitului acesteia.

Conform unui procedeu romantic folosit foarte des, nuvela consemnează în final că manuscrisul acesteia reprezintă spovedania lăsată de Toderiță N., personajul acesteia, pentru a fi publicată după moartea sa. Fără a aprecia nuvela ca o valoare deosebită,G.Călinescu vede în acest erou „un dandy, un «roué» de tradiție franceză, plin întâi de o inextinguibilă veselie, filozof erotic amabil, delicat şi uşuratic cu femeile, hotărât să nu se lase încurcat de ele”.[1]

Folosind personaje excepționale şi o recuzită romantică plină de complicații şi avataruri neprevăzute, nuvela se înscrie în maniera romantică a epocii, cu unele elemente de realism, în special în descrierea cadrului şi a atmosferei timpului.

Monografia **Ioan Vodă cel Cumplit** (1865), deşi a fost considerată o operă istorică, are calități literare evidente (prin descrieri, portrete şi antiteze). Autorul a prezentat cu pasiune domnia şi epoca lui Ioan Vodă cel Cumplit, considerându-l un mare patriot, iubitor de țară şi de pământul strămoşesc.

Obsedat de studiul istoriei, în special de agitatele evenimente din secolul al XVI-lea moldovean, autorul declară în prefața tragediei **Răposatul Postelnic:** „Scrierile mele îmi permit a mă lăuda, fără a înfrânge preceptele modestiei, cum că am studiat mult şi în adâncime soarta Moldovei din suta XVI”.

Opera în proză cea mai importantă a lui B. P. Hasdeu este romanul **Copilăria lui Iancu Moțoc** (1864), al cărui prim volum se intitula **Viața unui boier.** Din acest volum au apărut în *Buciumul* lui Cezar Bolliac, capitolul **Ursita** şi o parte din cel de al doilea episod **Procopseala.** Înaintea acțiunii propriu-zise a Ursitei, socotită de mulți cercetători o nuvelă independentă, redacția revistei recomanda opera cu următorul anunț: „Avem satisfacția de a putea procura cititorilor noştri o plăcere neaşteptată. Cel mai serios romanț istoric care s-a ivit până acum în literatura noastră: **Copilăriile lui Ioan Moțoc** de d. Hasdeu, atât de bine cunoscut pentru talentul şi cunoştințele istorice, pentru întinsele sale citiri a tot ce este cronică, crisov şi act propriu istoriei românilor din orice parte a României… Sperăm şi suntem încredințați că cititorii

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 378.

noştri vor mărturisi că, până astăzi, afară de câteva nuvele ale d-lui C. Negruzzi, n-au citit nimic care să se apropie de acest romanț…”.

Cu mulți ani înaintea romanului **Copilăria lui Iancu Moțoc,** Hasdeu proiectase un roman istoric, o biografie romanțată a hatmanului Arbore, cel mai credincios ostaş al lui Ştefan cel Mare. Asemenea multor opere din epocă, începute şi abandonate, şi din acest proiect nu au apărut decât primele două capitole (**Sosirea** şi **Cearta**) şi un episod din capitolul al treilea (**Duelul**).

O nouă ediție a **Ursitei,** publicată independent ca nuvelă, a apărut în anul 1872 în *Revista literară şi ştiințifică,* cu mici revizuiri şi adăugiri.

Acțiunea nuvelei se desfăşoară în primele decenii ale secolului al XVI-lea, la sfârşitul domniei lui Ştefan cel Mare, şi cuprinde câteva evenimente dramatice din istoria Moldovei cu gravitatea unui destin şi a unei atmosfere de tragedie antică. Este prezentat episodul în care, la naşterea lui Ştefăniță, nepotul lui Ştefan cel Mare, un astrolog prevesteşte că noul născut va fi omorât de cel care în acea zi va intra primul în cetate. Întorcându-se dintr-o bătălie cu polonii, postelnicul Şearpe intră primul în Suceava, însoțit de Mihu, copilul unui tâlhar care-l atacase în Codrii Cosminului şi pe care-l ucisese. Bănuit că va fi ucigaşul, deşi nu la el se referea prevestirea, şi căzut în dizgrație, postelnicul fuge în Transilvania, lăsând copilul în seama nepotului său, Luca Cârje. Mihu nu se va adapta vieții de cetate, dovedindu-se o haimana, un ambițios violent care preferă să crească în tabăra unor țigani. Ajuns hoț, este condamnat la moarte şi salvat din nou de postelnicul Şearpe, care-l trimite la Mânăstirea Neamț, „să crească în frica lui Dumnezeu”.

Acest Mihu avea să devină, peste ani, Iancu Moțoc, un personaj odios, care-l va omorî pe Ştefăniță şi va juca un rol nefast în istoria Moldovei.

Paralel cu prezentarea copilăriei lui Iancu Moțoc, autorul descrie în spirit realist, într-un stil elevat, intelectual, curat, vioi şi aplicat evocării istorice, relațiile umane, rânduielile şi moravurile epocii, viața la palat şi organizarea socială a Moldovei. El se bazează pe o amplă documentare istorică în care include ca sursă principală o serie de producții folclorice.

Adevărata măsură a talentului de scriitor a lui B. P. Hasdeu este evidentă în dramaturgie, acolo unde creează opere de mare valoare artistică. Preocupările sale dramatice au început încă din perioada stu-

diilor, când a scris, în ruseşte, drama **Domnița Roxana,** reluată în 1895 cu titlul **Femeia**. Cu şase ani înainte scrisese o tragedie istorică, **Răposatul Postelnic,** fiind vorba de postelnicul Şearpe, personajul din nuvela **Ursita.** Acesta, după părerea autorului, întruchipa ostaşul credincios şi cinstit, exponent al „timpului marelui Ştefan, timpul de aur al țării”.

Cea mai importantă operă dramatică a lui Hasdeu este **Răzvan şi Vidra** (poemă dramatică în cinci cânturi), publicată inițial, în 1867, cu titlul **Răzvan-Vodă.** Autorul a mai scris şi publicat creația dramatică **Orthonerozia** şi **Trei crai de la răsărit** – de o mai mică valoare artistică, dar foarte populară în epocă.

Ca poet s-a remarcat în special la apariția volumului **Poesie** (1877) şi prin virulentele satire din **Sarcasm şi ideal** (1897), care reprezentau – cum declară autorul – „o anatomie a sufletului meu”.

Bogdan Petriceicu Hasdeu s-a impus în epocă printr-o activitate proteică şi complexă, ocupând un loc aproape singular în galeria ştiinței şi culturii româneşti. Tudor Vianu remarca: „Hasdeu e talentul cel mai de seamă şi locul lui merită să fie mai bine prezentat”.

EVOLUȚIA TEATRULUI ŞI A LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEŞTI

Primele texte dramatice: Şcoala de la Blaj, C. Conachi, Iordache Golescu, Gh. Asachi, Matei Millo, V. Alecsandri, Gh. Sion, Iacob Negruzzi ş.a.

Literatura dramatică şi în mod nemijlocit evoluţia teatrului naţional au avut aceeaşi dezvoltare lentă, mult întârziată faţă de Europa apuseană, ca şi celelalte zone ale literaturii române. Începuturile ei au fost stimulate, e drept destul de târziu şi ocazional, de unele traduceri şi în special de reprezentaţiile teatrale organizate în Ţările Române de trupe străine. Sub aceste influenţe, de multe ori mediocre ca valoare şi improvizate ca text, au apărut în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în Transilvania, unele reprezentaţii teatrale organizate de elevii liceului şi ai seminarului clerical românesc din Blaj (**Comedia ambulatoria alumnorum, Occisio Gregori în Moldavia Vodae tragedice expresso** – lucrare în patru limbi: română, latină, maghiară şi cu unele replici ţigăneşti).

Epoca de maximă importanţă pentru apariţia literaturii dramatice naţionale şi a mişcării teatrale româneşti a fost, ca şi în cazul celorlalte genuri, prima jumătate a secolului al XIX-lea. Începuturile teatrului în limba română şi apariţia destul de firavă a textelor dramatice originale cu valoare literară şi mesaj social-politic au avut loc după 1800 şi au fost reprezentate de trupe de amatori în saloanele boiereşti.

Printre primii autori dramatici s-a remarcat Costache Conachi, care în 1804 scria textele satirice **Giudecata femeilor, Serdarul din Orhei** şi, în colaborare cu Neculai Dimachi şi Dimitrachi Beldiman, satira **Comedia banului Constantin Canta ce-i zic Călbujan şi Cavaler Cucoş.** Autorul îşi însoţeşte ultima piesă cu o notiţă în care declară că „nefiind teatru s-au jucat… la păpuşerii" (a fost reprezentată de păpuşari).

O lucrare dramatică având o structură scenică mai dinamică, scrisă înainte de 1823, este **Sfatul familiei** de Neculai Dimachi, pe care Şerban Cioculescu o considera „întâia noastră comedie originală".[1]

Cel mai important scriitor dramatic, cu unele încercări superioare, ca valoare literară, faţă de textele apărute până atunci, a fost

---

[1] Textul piesei a fost descoperit de Şerban Cioculescu în Arhiva Academiei Române şi publicat în „Gazeta literară", 11 decembrie 1958, şi în „Varietăţi critice", E.P.L., 1966, p. 93-121, însoţit de un amplu comentariu.

Iordache Golescu (1768-1848), ale cărui lucrări au fost cunoscute destul de târziu. În **Starea Țării Româneşti acum în zilele Măriei Sale Caragea Voevod,** scrisă în 1818, autorul prezintă o puternică satiră socială împotriva unor partide boiereşti instalate la putere şi care jecmănesc țara cu cinism şi agresivitate.

Iordache Golescu a scris şi unele pamflete dialogate, printre care cele mai importante sunt **Barbul Văcărescul Vânzătorul Țării** şi **Mavrodinada.** Tot lui îi este atribuită farsa **Tarazurile cele ce aşează domnia** (1821) în care sunt redate câteva evenimente despre asasinarea lui Alexandru Şuțu pentru a-i lua domnia.[2]

Dramaturgia şi mişcarea teatrală națională, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, au fost destul de firave, textele dramatice româneşti erau mai mult ocazionale, cu o valoare literară improvizată sub influența traducerilor unor piese străine. După 1840, o dată cu organizarea Teatrelor Naționale, creațiile dramatice se înmulțesc ca urmare a avântului mişcării paşoptiste şi a intensificării contactelor cu țările europene, unde teatrul se bucura de prestigiu şi experiență.

Prima reprezentare teatrală în limba română, actul de naştere al teatrului național, a fost organizată de Gh. Asachi la Iaşi, cu piesa **Mirtil şi Hloe** de Gessner şi Florian, în seara zilei de 27 decembrie 1816, „într-o cameră luminată cu două lumânări" din casa lui Costache Ghica.

Personalitate complexă, animator şi deschizător de drumuri în diferite domenii ale culturii, Gh. Asachi a scris mai multe piese de teatru, fiind socotit întemeietorul dramei istorice româneşti. Prozaice şi fără calități scenice deosebite, aceste piese au meritul de a fi stimulat creația şi de a fi promovat o mişcare scenică dezvoltată ulterior, mai ales prin evoluția dramei romantice. El a scris dramele: **Petru Rareş**, (domnitor despre care proiectase un ciclu din care a apărut doar drama istorică **Lacul** (1853), **Vochița de Românie, Dragoş, întâiul domn suveran al Moldovei, Elena Dragoş de Moldova, Petru I, țarul Rusiei la Iaşi** ş.a.

După 1830, o mare dezvoltare au luat comedia satirică şi cântecul comic paralel cu unele localizări din comediile europene, iar după 1860 s-a impus drama istorică cu puternice structuri romantice şi teme excepționale preluate din vechile cronici. Aceste modalități dramatice au dominat începuturile teatrului românesc până la apariția pieselor lui I. L. Caragiale.

Printre autorii de comedii satirice şi cantonete, cu puternice accente de critică socială, s-au remarcat V. Alecsandri, N. Dimachi, C. Bălăcescu,

---

[2] Al. Piru, *Literatura română premodernă*, E.P.L., 1964, p. 86.

C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Ioan Dumitrescu, dar şi actorii Costache Caragiale, Matei Millo, C. Faca (cu farsa de moravuri **Franţuzitele)**. S-au bucurat de o mare audienţă în epocă sceneta şi „Cântecele comice”, cu texte care răspundeau unor probleme de actualitate (V. Alecsandri, Iorgu Caragiale, Gh. Tăutu, M. Millo, Dimitrie Ralet, Ioan Ianov ş.a.).

Un autor apreciat în epocă pentru comedia sa **Candidat şi deputat** (1879), apărută în anul în care a fost reprezentată piesa **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, a fost G. Sion (1821-1872). Piesa, scrisă cu 10-11 ani mai înainte şi publicată în *Convorbiri literare* cu titlul **Influenţa morală,** urmăreşte un conflict politic şi de moravuri, prin care se anticipează comediile lui I. L. Caragiale, fiind, ca şi acestea, o operă de critică socială la adresa parvenitismului şi imoralităţii claselor dominante în societate.

Autorul a mai scris o piesă ocazională intitulată **La Plevna,** fără calităţi literare sau scenice care să o impună.

O altă comedie de moravuri apărută în 1878, apropiată de structura şi natura comicului din **O scrisoare pierdută,** este **O alegere la senat** de Iacob Negruzzi, în care autorul foloseşte, cu unele reuşite, un suculent comic de situaţii şi de limbaj caracteristic structurii morale a personajelor.

Contribuţia lui V. Alecsandri şi a lui B.P.Hasdeu la dezvoltarea teatrului şi a dramaturgiei naţionale

Scriitorul care a marcat epoca, nu numai prin operele sale dramatice, ci şi prin activitatea practică în calitate de director al Teatrului Naţional din Iaşi (împreună cu M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi), a fost *Vasile Alecsandri* (1821-1890). El a simţit nevoia afirmării pe scenă a dramaturgiei naţionale, pe care o socotea principalul mijloc de educare şi formare a opiniei publice. „Fiindcă la noi nu posedăm încă nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele şi a ridicolelor societăţii noastre”.[1]

Opera dramatică a lui Alecsandri, a cărei apariţie a fost impusă de lipsa unui teatru naţional în limba română, cuprinde două etape, comedie, până în jurul anului 1875, şi dramă, după 1878. Comediile sale sunt

---

[1] V. Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluţia genului dramatic*, Bucureşti, 1977, p. 60.

foarte diverse prin subiect şi natura comicului, evoluând de la comedia de moravuri, vodevil, operetă, la cântecele comice şi scenetele ocazionale. Universul comic, cu tentă satirică şi moralizatoare, cuprinde piesele: **Iorgu de la Sadagura** (1844), **Iaşii în carnaval** (1845), **Chiriţa în Iaşi** (1850), **Chiriţa în provincie** (1852), **Rusaliile** (1860), **Concina** (1865), **Boieri şi ciocoi** (1874), canţonetele satirice**: Sandu Napoilă ultraretrogradul** (1860), **Clevetici ultrademagogul** (1860), **Cucoana Chiriţa în voiaj** (1863), **Barbu Lăutaru** (1864), **Piatra în casă** (1847), **Millo director** (1864), **Paracliserul sau Florin şi Florica** (1864), **Cucoana Chiriţa în balon** (1874), precum şi numeroase cântecele comice şi satirice: **Surugiul, Covrigarul** ş.a. Majoritatea acestor texte satirizau incultura, cosmopolitismul, mărginirea sufletească., politicianismul şi tendinţa de parvenire a vechilor boieri tradiţionali, dar şi a tinerei burghezii cu fumuri nobiliare. Ele erau însoţite de muzică şi se bucurau de o mare popularitate în epocă.

Piesa **Iorgu de la Sadagura** a constituit o victorie a dramaturgiei naţionale, fiind prima piesă originală în care conflictele şi personajele aparţin societăţii româneşti şi care ridiculizează cosmopolitismul, dispreţul faţă de „tot ce este naţional”. Cele mai importante lucrări dramatice din această perioadă o au ca protagonistă pe cucoana Chiriţa. Prima scenetă comică, **Chiriţa în Iaşi** sau **Două fete şi-o neneacă,** a fost reprezentată, pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, la 9 Aprilie 1850, şi, datorită succesului răsunător, autorul a scris o continuare, **Chiriţa în provincie,**jucată, cu acelaşi succes, pe 8 Mai 1852. Figura Chiriţei s-a impus ca personaj reprezentativ pentru o lume şi un moment istoric în evoluţia societăţii româneşti, fapt ce l-a determinat pe autor să conceapă un ciclu al Chiriţelor, în care să surprindă diverse faţete comice şi satirice din comportamentul personajelor. Textele ulterioare, **Cucoana Chiriţa în voiaj** şi **Cucoana Chiriţa în balon,**apărute după primele două scenete, nu au avut însă succesul celor dintâi.

Dacă în prima comedie este acordată o mare atenţie falsei vieţi de familie şi cosmopolitismului, în cea de a doua accentul cade mai mult pe problemele sociale, pe rapacitatea şi parvenitismul personajului, pe dispreţul faţă de ţărani şi pe critica abuzurilor administraţiei, devenite un obicei curent de a face avere de pe urma funcţiei.

Chiriţa, o mică boieroaică cu fumuri nobiliare, îşi doreşte o ascensiune rapidă pe scara socială, vrea să ajungă isprăvnicească, „cu jandarm la scară şi-n coadă”, şi să-l vadă pe Guliţă, fiul ei, căsătorit cu Luluţa, o orfană care moştenise o mare avere. Fata era însă îndrăgostită şi dorea să se căsătorească cu Leonaş, un tânăr întors de curând de la Paris.

Planul celor doi tineri este amenințat de ambiția Chiriței care nu vrea să piardă averea fetei.

Dorința ei de a ajunge isprăvnicească devine realitate, deoarece soțul, Grigore Bârzoi, în ciuda incapacității şi necinstei lui, este pus ispravnic. Scena în care Bârzoi primeşte „plocon”, acelaşi curcan vândut de mai multe ori solicitanților isprăvniciei, este elocventă pentru morala acestei lumi.

Dorința de afirmare şi de parvenire o determină pe Chirița să adopte o modă care să o facă egală cu marile boieroaice, dar şi unele obiceiuri care nu se potriveau cu vârsta şi starea ei socială. Astfel, călăreşte, fumează, angajează un profesor francez pentru fiul ei şi se pretează la avansuri galante din partea ofițerului de gardă, care nu era altcineva decât Leonaş deghizat.

O sursă importantă a comicului o constituie contrastul dintre cultura limitată, vârsta şi starea greoaie a personajului şi aerele de fetiță, disponibilitățile erotice ale acesteia. Un efect deosebit este realizat prin comicul de limbaj, Chirița folosind un jargon ridicol, prin care traduce cuvânt cu cuvânt în limba franceză expresiile româneşti: a bea o țigară (boire une cigare), de florile cucului (pour des fleures de coucou), a vorbi ca apa (parler comme l’eau) etc. Alăturarea unor expresii franțuzeşti la cele moldoveneşti provoacă râsul şi indignarea profesorului francez.

Bârzoi se manifestă ca un om şters, lipsit de inițiativă, pe care Chirița îl socoteşte un simplu instrument prin care să poată parveni şi să-i jefuiască pe împricinați.

Guliță, fiul Chiriței, este un neisprăvit: degenerat, tont din naştere şi impertinent prin educație. El devine ridicol în efortul pe care-l face pentru a-şi exprima sentimentele față de Luluța.

Cei doi tineri, Luluța şi Leonaş, sunt opuşi acestor personaje-caricaturi şi reprezintă o altă lume, mai luminoasă şi mai bogată în idealuri. Apariția episodică a țărănimii, ca personaj colectiv, demonstrează consecvența cu care autorul a militat împotriva robiei şi a exploatării.

Aceste comedioare satirice ocazionale, mai ales ultimele două, **Cucoana Chirița în voiaj** şi **Cucoana Chirița în balon**, reduse la câte o secvență muzicală, au o construcție dramatică simplă, cu personaje schematice, care nu se impun ca tipologie, cu excepția Chiriței, devenită un simbol al acestei lumi.

Câteva lucrări dramatice publicate în prima perioadă de creație: **Crai nou** (1851), **Rusaliile** (1860), **Arvinte şi Pepelea** (1866) au ca subiect motive folclorice, intenționând a valorifica obiceiurile şi datinile

populare şi semnificaţia acestora pentru o lume care trăieşte în universul fabulos al tradiţiei.

Ultima etapă a dramaturgiei lui V. Alecsandri, este aceea a universului dramatic şi tragic din **Despot-Vodă** (1879), **Fântâna Blanduziei** (1883) şi **Ovidiu** (1884), care a constituit o preocupare constantă încă din anii premergători Unirii, când a dramatizat sub denumirea de **Cetatea Neamţului** nuvela **Sobieski şi românii** de C.Negruzzi.

Dorinţa de a publica o dramaturgie „serioasă" şi-a exprimat-o Alecsandri într-o scrisoare către prietenul său Ion Ghica. El declara: „Aducând pe lume în tinereţea mea un întreg repertoriu de piese uşoare, doresc să devin serios la bătrâneţe şi, dacă se poate, să mă menţin în regiunile literaturii grave".[1]

Chiar în acelaşi an în care îi scria lui Ion Ghica, în 1878, scriitorul începe munca la una din cele mai valoroase drame ale sale, la **Despot-Vodă,** apărută un an mai târziu şi în care continuă linia dramei romantice româneşti după un deceniu de la publicarea piesei **Răzvan şi Vidra** a lui B. P. Hasdeu.

Lucrarea a fost inspirată după un episod întâlnit în letopiseţele din secolul al XVII-lea, şi în special în cronica lui Neculce, şi are în centrul acţiunii un personaj real, pe grecul Despot, un aventurier care se pretindea urmaşul împăraţilor bizantini şi urmărea să ajungă, prin diferite intrigi, domn al Moldovei. Eroul este „o figură originală şi un caracter simbolic al sorţii", despre care autorul declara, într-o scrisoare către A. Cantacuzino, că a intenţionat „a prezenta nu un simplu râvnitor la putere, ci un ambiţios îndemnat de un ţel măreţ la început, însă zdrobit de fatalitate…".

Despot-Vodă este o dramă romantică în versuri ample (13-14 silabe), în care influenţa teatrului lui V. Hugo, ca modalitate de construcţie antitetică a personajelor, este vizibilă şi în destinul exemplar al acestora, în recuzita cu care se realizează şi se rezolvă conflictele. Viziunea romantică este accentuată şi de momentul istoric, plasat într-o epocă furtunoasă, cu unele conflicte puternice de interese, scopuri şi pasiuni în care soarta tragică a personajelor este marcată de destin.

Se conturează de la începutul acţiunii un conflict fundamental între două mentalităţi, între tradiţie şi spiritul modern. Intriga care stă la baza acestui conflict depăşeşte interesele individuale, planurile secrete ale eroilor şi izvorăşte din situaţia ţării în acel moment, din opoziţia

---

[1] Drama ‚*Fântâna Blanduziei* a fost scrisă în 1883 şi reprezentată în 1884, iar drama *Ovidiu* a fost elaborată în 1884 şi reprezentată în 1885.

structurilor vechi feudale ale Moldovei şi dorinţa de modernizare, dar şi de putere a lui Despot. Este semnificativă, în acest sens, înfruntarea din finalul dramei dintre Despot şi Limbă-Dulce, dintre tiran şi popor. Limbă-Dulce nu primeşte punga cu bani promisă de Despot, declarând cu demnitate: „Nu vindem ţara noastră, nici cugetul pe bani”.

Conflictul istoric dintre două structuri sociale şi etice este însoţit şi de o dramă erotică determinată de confruntarea dintre dragostea curată şi sinceră a Anei, fiica lui Moţoc, pentru Despot, şi pasiunea adulterină, devoratoare a Carminei.

Acţiunea dramei se desfăşoară în jurul lui Despot, un erou cu un destin tragic, torturat de contradicţii, cu mari calităţi, inteligent, cult, spirit modern, dar şi cu defecte pe măsură, care trăieşte şi acţionează în împrejurări excepţionale. El sfidează riscul pentru a-şi realiza planul şi, prin intrigi şi mijloace malefice, câştigă simpatia lui Moţoc, care urmărea să şi-l facă ginere, şi a lui Laski, cu ajutorul Carminei. Doamnei Ruxandra, soţia lui Lăpuşneanu, îi câştigă simpatia prin daruri şi onoruri linguşitoare, pe Ana o impresionează prin curajul său, sărind cu un cal sălbatic peste zidul curţii, iar pentru Carmina manifestă o pasiune interesată, falsă, prin care obţine ajutorul lui Laski.

Pentru a-şi atinge scopurile, Despot foloseşte, pe de o parte, oratoria cu expresii pompoase cu intenţia de a flata şi convinge, iar pe de altă parte, organizează comploturi împotriva domnitorului, atrăgându-i prin promisiuni şi corupţie pe Moţoc şi o parte din boieri. Atunci când este întemniţat, după primul complot, reuşeşte să scape cu ajutorul unui nebun, Ciubăr-Vodă, pe care-l lasă în închisoare în locul lui. Fugit în Ardeal, el revine în Moldova şi ajunge domn cu ajutorul lui Laski şi în special al Carminei, devenită amanta sa. După ocuparea tronului, Despot nu-şi respectă promisiunile, refuză să se însoare cu Ana, atrăgându-şi ura lui Moţoc, şi o părăseşte pe Carmina, care-i mărturiseşte lui Laski adulterul, determinându-l să se răzbune. El va cădea datorită caracterului necinstit, dar şi momentului istoric nepotrivit pentru planurile sale utopice de modernizare a Moldovei şi înfiinţare a unei Universităţi, precum şi de apropiere de luteranism şi pornire a unei cruciade împotriva turcilor.

Despot sfârşeşte răpus de contradicţiile propriei persoane duplicitare, fiind înjunghiat de Ciubăr-Vodă, nebunul căruia-i promisese că-l va susţine să devină domn.

Conflictele violente istorice sau de natură erotică sunt realizate cu ajutorul unei recuzite romantice excepţionale, comploturi, răzvrătiri,

închisori, corupție, trădări, antiteze erotice, proiecte utopice, marcând destinul lui Despot.

Ultimele piese ale lui V. Alecsandri, **Fântâna Blanduziei** şi **Ovidiu,** elaborate în versuri clasice ample, aduc o puternică vibrație sufletească a poetului în fața antichității şi exprimă o filosofie cuminte a vieții. Poetul prezintă indirect o sinteză a destinului său închinat poporului şi artei.

Literatura română din secolul al XIX-lea continuă în forme şi cu accente diferite militantismul național, tendința de educare şi de păstrare vie a conştiinței istorice, sentimentul originii latine şi a-l virtuților strămoşeşti, idei care au traversat cultura şi literatura secolelor anterioare. Istoria națională, vechile cronici, cu dramatismul lor în spațiul trecutului românesc, au constituit principala temă a epopeei neamului, oglindită în prim plan în poezie, proză şi dramaturgie.

Interesul generației de la 1848 pentru trecutul istoric, considerat de M. Kogălniceanu, în *Dacia literară,* una din temele fundamentale pentru afirmarea unei literaturi originale, a fost receptat şi oglindit, după 1850, în primul rând în poezie şi proză, dar şi în unele texte dramatice. Aşa cum am amintit, în 1857, V. Alecsandri dramatizează în **Cetatea Neamțului** nuvela **Sobieski şi românii** de C. Negruzzi, iar Gh. Asachi îşi începe publicarea dramelor istorice.

În deceniul al şaselea, ca un efect al trezirii conştiinței naționale, sub influența ideilor romantice din Europa Apuseană, au apărut mai multe drame şi tragedii istorice, printre care: **Mihul** (1850) de Nicolae Istrati, **Curtea lui Vasilie-Vodă** (1852) de Al. Pelimon, **Radu Calomfirescu** (1854) de I. Dumitrescu-Movileanu, **Matei Basarab** (1858) de C. Baronzi, **Blestemul** (1858-1859) de actorul Costache Dimitriade, **O noapte pe ruinele Târgoviştei** (1857) de P. Grădişteanu, **Grigore-Vodă Domnul Moldovei** (1864) de Al. Depărățeanu, dramele şi tragediile istorice ale lui D. Bolintineanu ş.a.

Primul mare succes al dramei istorice româneşti a avut loc o dată cu apariția în 1867 a piesei **Răzvan şi Vidra** de B. P. Hasdeu[1], ale cărei izvoare se găsesc în cronica lui Gr. Ureche şi în special în incitantul studiu al lui N. Bălcescu despre **Răzvan-Vodă** şi convulsiunile istorice din secolul al XVI-lea moldovean. Atras de dramatismul subiectului,

---

[1] Piesa a fost apreciată de M. Eminescu în articolul „Repertoriul nostru teatral" şi de I. L.Caragiale în „O cercetare critică asupra teatrului românesc".

Hasdeu declară în prefaţa ediţiei din 1869, atunci când schimbă şi titlul dramei din **Răzvan-Vodă** în **Răzvan şi Vidra,** că secolul al XVI-lea a fost „unul din cele mai oligarhice… s-au accentuat luptele dintre boieri şi popor, între cei avuţi şi cei săraci, între cei apăsaţi şi cei ce apasă”.

Răzvan şi Vidra este prima dramă istorică din literatura română care aduce în scenă mărirea şi decăderea unui personaj, destinul acestuia cu reverberaţii de tragedie antică. Piesa este scrisă în versuri clasice, de 16 silabe, şi împărţită în cinci cânturi (**Un rob pentru un galben, Răzbunarea, Nepoata lui Moţoc, Încă un pas** şi **Mărirea)**. Ea se deschide cu o **Dedicaţie** a autorului către soţia sa căreia îi mulţumeşte şi-i elogiază devotamentul şi credinţa cu care l-a sprijinit în „zilele de adâncă durere şi deznădejde”.

Subiectul dramei este brăzdat de puternice conflicte istorice, etice şi erotice, în care un destin individual, acela al lui Răzvan, tip specific eroului romantic, dotat cu calităţi excepţionale, este brodat pe desfăşurarea conflictuală a unor evenimente istorice marcate de exploatare, robie, haiducie, deci pe lupta acerbă între „boieri şi popor”. Eroul este un om deosebit, echilibrat, inteligent, generos, cu o mare bogăţie sufletească, iubindu-şi patria, originea ţigănească şi mama. Departe de ţară, el închină un frumos elogiu, o duioasă doină, mamei sale şi tuturor mamelor:

Sărmana maică ce poartă copilu-n sângele său,
Ca să-i dea suflarea vieţii duce chinul cel mai greu.
Cu cântecul ei ne-nvaţă, cu laptele ne nutreşte;
Când plângem noi, ea, drăguţă, cu zâmbet ne linişteşte
Şi plânge cu bucurie, văzându-ne că zâmbim;
Maică cea dintâi fiinţă pe care noi o iubim.

Pentru a scăpa de robie, Răzvan ia calea codrului şi se face căpitan de haiduci, împrejurare în care o cunoaşte pe Vidra, nepoata lui Moţoc, care-i va deveni soţie. Sub influenţa ei, în sufletul lui Răzvan îşi fac loc încetul cu încetul patima de mărire, dorinţa de parvenire devenită o boală de care nu mai poate scăpa. Ea îl va determina să se înroleze în armata polonă şi apoi să revină în ţară şi să pună la cale înlăturarea lui Aron-Vodă pentru a deveni domnul Moldovei. Ajuns domn, nu poate face faţă intrigilor boiereşti decât cinci luni (martie-august 1595) şi este detronat, murind în luptă pentru apărarea tronului.

Hasdeu rescrie drama în spirit romantic şi nu respectă adevărul istoric consemnat în cronica lui Ureche, care spune că Răzvan a căzut prizonier şi a fost ucis în Polonia prin tragerea în ţeapă.

Acţiunea dramei este învăluită într-o atmosferă tragică de teatru antic, eroii fiind dominaţi de soartă, iar conflictele sunt declanşate de un „destin” de care nu se pot elibera. În cazul lui Răzvan, destinul acţionează ca o forţă implacabilă, fără a putea fi controlat, deoarece avea un ascendent de ordin ereditar, era rodul iubirii dintre o moldoveancă şi un ţigan rob.

Cu aceeaşi structură romantică antitetică, pendulând între bine şi rău, este şi Vidra, care uneşte în persoana ei voinţa bărbătească, hotărârea şi ambiţia de putere, cu iubirea pentru Răzvan şi dorinţa de a-l vedea domn. Cu toate calităţile excepţionale, frumuseţe, voinţă, vitejie, Vidra păstrează „sângele neamului”, este dominatoare şi îşi impune voinţa. Atunci când îl ştie pe Răzvan câştigat sufleteşte, prin iubire, reuşeşte să-l schimbe şi să-i cultive patima domniei, fapt ce-i va determina sfârşitul tragic.

Răzvan ezită şi nu se lasă mânat de „o muiere”, dar Vidra îi declară:
Da! O muiere din neamul acelui groaznic bărbat
Care numai c-o-mbrâncire patru domni a răsturnat,
Şi al cărui falnic sânge clocoteşte cu putere,
Ca talazurile mării, în pieptul meu de muiere.

Eroina reuşeşte să-şi transforme sentimentele de iubire în arme puse în slujba parvenirii şi a dirijării eroului spre scopul urmărit. Ea îi mărturiseşte:

Sunt iubitule ca fierul, ruginit şi fără preţ,
Până când încape-n mâna lucrătorului isteţ.
Ce-l apucă strâns în cleşte, îl curăţă de cărbune
Şi dintr-o grămadă neagră, mi-l vezi scoţând o minune.

În iubirea dintre Răzvan şi Vidra există o permanentă confruntare a temperamentelor, o luptă psihologică a caracterelor, între structura echilibrată, sensibilă şi lirică a bărbatului şi firea impetuoasă, dominatoare şi explozivă a eroinei. G. Călinescu remarca dimensiunea umană, individuală a conflictului tensionat şi original, dincolo de structura lui istorică şi socială.

Complexitatea evenimentelor este determinată şi de diversitatea şi semnificaţia personajelor (Tănase, Răzeşul, Vulpoi) a căror unitate

în credinţă, cinste şi dragoste de ţară le transformă într-o forţă unică de acţiune şi susţinere a lui Răzvan, asemenea unui „cor antic din tragedia greacă” – cum sublinia G. Călinescu. Spre deosebire de aceştia, în opoziţie cu ei, boieri ca Sbârcea, Vătaful Başotă ş.a. sunt dezumanizaţi de patima banilor, laşi, fricoşi şi slugarnici, lipsiţi de cel mai elementar sentiment patriotic.

B.P.Hasdeu reuşeşte, pe un fundal realist, să redea într-o construcţie dramatică solidă, atmosfera locală şi mentalitatea timpului, să construiască personaje puternice, bine individualizate, deşi dominate tiranic de o pasiune devastatoare. Autorul foloseşte o gamă variată de mijloace artistice, trecând cu uşurinţă de la sentimentele de ură şi groază la umor şi grotesc. Cu toată încleştarea conflictelor şi finalul tagic, drama se înscrie în actualitate prin afirmarea marilor idei social-umaniste ale generaţiei de la 1848, militând contra discriminării şi robiei ţiganilor şi a exploatării poporului.

Pasionat de studiul istoriei, de cronicile secolelor trecute şi în special de acel secol al XVI-lea furtunos şi sângeros, B. P. Hasdeu a scris, în afară de comedia **Ortonerozia sau Trei crai de la răsărit,** şi alte lucrări dramatice cu subiect istoric, printre care **Răposatul Postelnic,** în care este vorba despre postelnicul Şarpe, eroul nuvelei **Ursita,** şi drama **Domniţa Roxana,** reluată mai târziu sub titlul **Femeia.** În totalitatea acţiunilor sale, considera G. Călinescu, Hasdeu „a fost un geniu universal”.

Dramele romantice cu subiecte istorice, aşa cum am văzut în creaţiile lui B. P. Hasdeu şi V. Alecsandri, au suferit în timp, după 1870, numeroase influenţe clasice şi mai ales realiste şi au realizat prin această simbioză o sinteză artistică gravă şi originală. Localizate ca subiect în trecutul istoric al Ţării Româneşti, cele mai multe au glorificat domnitorii deveniţi simboluri pentru generaţiile care au urmat (Alexandru cel Bun, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Petru Rareş, C. Brâncoveanu) sau au criticat patima puterii, tirania, setea de avere a altora (Ştefăniţă, Lăpuşneanu, Despot, Ilieş etc.).

Pe această temă fundamentală a istoriei naţionale au fost publicate drame şi tragedii, unele destul de interesante, deşi nu totdeauna reuşite ca structură dramatică, de scriitori diferiţi ca vârstă şi talent: Iosif Vulcan (**Ştefan Vodă cel tânăr**), Samson Bodnărescu (**Lăpuşneanu-Vodă** şi **Ilie-Vodă**), Ioan Slavici (**Gaşpar Graţiani** şi **Bogdan-Vodă**), V. A. Urechea (**Vornicul Bucioc** şi **Dreptatea domnească** sau **Porcarul şi Măria Sa Vodă**), Theodor Codrescu (**Plăieşul Logofăt mare**),

Gh. Bengescu-Dabija (**Radu al III-lea cel frumos)**, Antonin Roques (**Constantin Brâncoveanu)** ş.a.

S-au remarcat, dintre aceste drame şi tragedii istorice, cele două drame ale lui Ioan Slavici şi piesa **Alexandru Lăpuşneanu** de Samson Bodnărescu, care, deşi nu respectă strict adevărul consemnat în cronici, încearcă să dea o altă factură evenimentelor trecutului şi în care tonul meditativ şi viziunea filosofică a istoriei dau personajelor o mai profundă înţelegere asupra epocii şi asupra lor. Ioan Slavici remarca, într-o scrisoare către Iacob Negruzzi,[1] ca o concluzie asupra dramei: „…Bogdan îşi iubeşte ţara, ţara îl iubeşte pe el; are succes. Alexandru este un om schimbăcios. De asemenea, îşi iubeşte ţara. Rezultatul final nu e nici al lui Bogdan nici al lui Alexandru: e un succes al ţării; e întemeierea unui nou timp, e câmpul deschis pentru Ştefan".

M. Eminescu – autor dramatic

Creator total, spirit de amplitudine renascentistă, *M. Eminescu* a dovedit încă din epoca primelor sale preocupări poetice o mare pasiune pentru teatru şi dramaturgie, ilustrată prin numeroasele manuscrise şi proiecte rămase în diferite stadii de lucru. În aceste gânduri poetice întâlnim primele zone ale unor simboluri şi motive care au circulat în opera sa şi au fost imortalizate în creaţia lirică.

Poetul îşi propusese să scrie o operă prin care să redea eposul istoric naţional, un „decameron dramatic" – cum îl numeşte G. Călinescu – din care să facă parte zece titluri: „Dragoş-Vodă", „Alexandru cel Bun", „Ştefan cel Mare", „Bogdan cel Chior", „Ştefan cel tânăr", „Petru Rareş", „Alexandru" şi „Ilieş", „Alexandru Lăpuşneanu", „Despot Vodă".

Ideea fundamentală a ciclului, fatalitatea care stă la baza conflictelor istorice, era determinismul ereditar, moştenirea sangvină, „reîmprospătarea zolistă a destinului grec", idee exprimată de Alexandru cel Bun care se temea ca „sângele fierbinte" al Muşatinilor, „plecat spre mânie… şi care clocoteşte fără lege", să nu „dezbine inima neamului".

Autorul, recreând faptele brute ale istoriei, transpune adevărurile la marginea legendei şi a unei zone străvechi cu dimensiuni mitologice. Rămase în manuscris, nefinalizate din motive puţin cunoscute, aceste

[1] Vezi Ion Dodu Bălan, Prefaţă la volumul *I. Slavici – Teatru*, E.P.L., 1963, p. XL.

drame sondează la izvoarele istoriei, la motivaţia interioară a evenimentelor şi proiectează gândirea artistică eminesciană pe mari dimensiuni. Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, el explica neputinţa de a termina drama despre Mureşan : „De drama mea – declara poetul – n-are să fie nimica, pentru că nu e dramă. S-ar potrivi mai mult pentru epos, dar atunci aş pierde vioiciunea scenelor şi a caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie nimica de ea; simt cum se desparte întregul ei în părţi constitutive, din care fiecare îşi pretinde independenţa sa. De ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în maniera lui Faust deşi nu totuşi”.[1]

Abandonarea în manuscris a majorităţii proiectelor dramatice se pare că a avut cauze care ţineau de exigenţa poetului şi de credinţa sa că fiorul liric dominant îndepărta textul de condiţiile scenice şi dramatice necesare.

Tabloul dramatic **Andrei Mureşan** a fost elaborat îndelung şi a cunoscut trei variante până la descoperirea adevăratei semnificaţii a activităţii poetului ardelean. Numele acestui „poet al deşteptării noastre” (Epigonii) a fost ales pentru rolul său simbolic şi profetic, apropiat soartei neamului românesc oprimat, dar şi pentru finalitatea activităţii sale, pentru atitudinea de dezamăgire manifestată după înfrângerea revoluţiei. În această stare de neîncredere în schimbare, el a devenit un teoretician al răului, un schopenhauerian, care credea, asemenea Cezarului din **Împărat şi proletar,** că mersul istoriei e determinat de fatalitate. Originalitatea lucrării este dată de viziunea destinului individual al personajului surprinsă într-o atmosferă difuză dintre datele realului şi cele ale unui fantastic oniric. În ultima variantă dispar localizarea strictă şi decorul rustic, ele fiind înlocuite cu un cadru silvestru, în care eroul, Mureşan, este un deziluzionat, reprezentantul unei naţiuni triste, care-şi transferă durerea în plan cosmic, un om resemnat care se întreabă faustian asupra rostului luptei, considerată o zădărnicie.

Drama eroului este rezolvată de Regele Somn, cel care-l trece într-un univers oniric sub ipostaza unui călugăr retras şi uitat într-o peşteră pe malul mării. După această purificare prin somn, i se permite să intre în marea linişte.

---

[1] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, Tipogr. Bucovina, Bucureşti, 1931, p. 317 (şi V. Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluţia genului dramatic,* Ed. Universităţii, Bucureşti, 1977, p. 120-121).

Acțiunea dramei **Bogdan-Dragoş** se desfăşoară pe un fundal arhaic la început de istorie, în care evenimentele tragice au loc într-un univers sumbru de tragedie antică şi în care realul este transfigurat până la trecerea lui într-o atmosferă de legendă. Pornind de la unele date ale istoriei reale, pe care le foloseşte doar ca pretext de declanşare a conflictelor şi de dezbatere a unor teze din filosofia lui Schopenhauer, autorul prezintă istoria unor destine. El confundă în piesă figurile atestate de istorie sau face abstracție de adevăr, Bogdan fiind în fapt un uzurpator al tronului lui Dragoş. Fundalul pe care sunt proiec-tate evenimentele este localizat cu aproximație în „Cetatea Arieşului", la curtea lui Dragoş, voivodul care a fost otrăvit de Bogdana, soția vărului său Sas, „un fel de lady Macbeth". Dragoş, deşi cunoştea acțiunea Bogdanei, asemenea ciobanului din **Miorița,** nu face nimic pentru a evita tragedia.

În piesă, paralel cu diferendul istoric determinat de lupta pentru putere, are loc şi un conflict erotic între cuplul ideal Bogdan, nepotul lui Dragoş, şi Ana, prezentați în antiteză cu Sas şi Bogdana, intriganți şi însetați de putere.

Figura lui Bogdan este reluată de Eminescu în mai multe fragmente dramatice sau de proză sub ipostaze reale sau trecută într-un plan fantastic de legendă istorică.

Un interesant text dramatic rămas în manuscris este **Amor pierdut – Viață pierdută,** scris probabil la Viena în 1870, în aceeaşi perioadă cu elaborarea poeziilor **Venere şi Madonă** şi **Epigonii.** În piesă este adus în prim plan, ca personaj principal, poetul Vasile Alecsandri (Vasile A., Ştefan, Vasile, Vasile Vrance – nume pe care-l capătă personajul în diferite variante ale textului) cu referiri la viața lui erotică şi la echilibrul interior, atitudini sub care se ascund indiferența şi cruzimea în fața unei mari pasiuni, aceea a Emmei, simbolul fecioarei, al „îngerului ideal". În fața pasiunii devastatoare, fără speranțe a Emmei, bărbatul îi răspunde cu o cruzime aparent îngăduitoare: „Tu nu eşti femeie… tu eşti un înger".

Exprimând, ca în **Venere şi Madonă,** concepția sa despre iubire, poetul face distincție de esență între „etern" şi „efemer", acordând blondelor, ființe lirice, prețuirea sa caldă, dar trecătoare, iar brunetelor, femei „cu amorul înfricoşat" ca de „tigrese", tăria iubirii şi eternitatea sentimentului erotic.

Dincolo de situațiile particulare din existența lui V. Alecsandri, drama schițează în fond un conflict mult mai general şi mai tensionat,

marcat de deosebirea de sensibilitate dintre generații, dar şi dintre echilibrul clasic şi zbuciumul sufletesc romantic.V.Alecsandri era un olimpian împăcat cu sine, care nu cunoştea frământarea generației romantice, generație care credea în salvarea sufletului prin iubire. Cu tot respectul cuvenit unui înaintaş deschizător de drumuri în cultură, Eminescu se delimitează de spiritul acestuia, de echilibrul interior al unei vârste poetice pe care o reprezenta poetul de la Mirceşti.

Între manuscrisele eminesciene au rămas, în stadii diferite de elaborare, şi două texte fără titlu, intitulate ulterior, după numele personajului principal, **Mire.** Într-unul din aceste proiecte apare ca personaj Toma Nour, un erou care trăieşte în timpul lui Mihai Viteazul. Cea de a doua dramă, **Mira,** relatează un episod istoric din timpul lui Ştefăniță-Vodă.

EPOCA MARILOR CLASICI

Fără o delimitare rigidă, lipsită de relevanţă pentru istoria literaturii, epoca marilor clasici cuprinde câteva decenii în care s-au format şi au creat cei patru scriitori de excepţie, M. Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale şi Ioan Slavici, perioadă intinsă aproximativ de la 1866 până în primul deceniu al secolului al XX-lea.Termenul de **mari clasici**, folosit de majoritatea istoriilor literare, este o sintagmă precis delimitată din punct de vedere istoric şi ca valoare artistică, cu un conţinut clar diferit de noţiunile de clasic şi clasicism, în sensul de curent estetic, sau, în cel mai bun caz, apropiat de ele prin inducţie şi contaminare, prin cultul valorii unor opere constituite în modele cu însuşiri artistice universal recunoscute.

Epoca marilor clasici reprezintă etapa de maturitate deplină a literaturii române, una dintre cele mai strălucite din întreaga noastră cultură naţională. Terenul pregătit îndelung şi cu eforturi uneori dramatice a făcut posibilă apariţia după 1870 a patru scriitori de excepţie, care prin valoarea creaţiei şi prin repercusiunile asupra întregii mişcări literare ulterioare şi-au depăşit epoca şi au devenit repere de valoare şi de conştiinţă artistică pentru generaţiile care au urmat.

Constituirea unei epoci unitare, definită mai mult valoric, decât istoric, a fost posibilă prin spiritul genial de sinteză al celor patru scriitori, aparţinând acestei generaţii, care au valorificat cu atenţie şi pioşenie eforturile unor generaţii precedente şi, în special, ale scriitorilor care au urmat fluxului Revoluţiei de la 1848, V. Alecsandri, N. Filimon, Al. Odobescu şi B. P. Hasdeu.

Marii clasici au întrerupt momentul de stagnare a literaturii române şi de imitaţie servilă a unor creaţii literare europene, de multe ori submediocre, au rupt ritmul lent de dezvoltare a genurilor artistice şi au impus definitiv structura literaturii naţionale şi evoluţia ei ulterioară. Au stabilit locul acesteia în ansamblul vieţii artistice, în funcţie de valoarea estetică, şi au aruncat la arhiva literaturii puzderia de scriitori de a doua şi chiar de a treia mână.

Marii clasici au cuprins în creaţia lor toate genurile literare, poezie, proză şi dramaturgie şi au impus o direcţie nouă în cultură, caracterizată prin spirit critic şi sentimentul valorii.

Ca oameni ai vremii lor, ei au acumulat experienţa generaţiilor care au trudit de secole pentru edificarea culturii naţionale şi au trasat, printr-o intuiţie şi un talent genial, direcţiile şi structura estetică a unei literaturi sincronizate ca valoare cu marile literaturi europene.

Deşi foarte deosebiţi, ca programe estetice şi preferinţe tematice, ei fac parte dintr-un moment unitar prin atitudinea critică faţă de societatea vremii şi în special prin profunzimea comunicării cu viaţa poporului şi cu marile lui izvoare spirituale veşnic proaspete şi actuale. Diferiţi ca temperament şi cultură, marii clasici sunt uniţi prin simţul valorii artistice şi rafinamentul formei, prin conştiinţa şi rigoarea creaţiei. Ei au impus în mare parte atmosfera de la *Junimea* şi au găsit suportul teoretic în critica lui T. Maiorescu.

Fiecare dintre marii clasici a realizat opere de referinţă în genuri şi în structuri diferite. Astfel, Eminescu a fost un romantic care a aşezat la baza creaţiei poetice o gândire filosofică profundă, eliberând-o de mărginirea evenimentelor contemporane; I. L. Caragiale a folosit în comedii unele elemente clasice, în special, în arhitectura personajelor, iar în proză a încercat să surprindă, dincolo de realitatea exterioară, universul sufletesc al personajelor.

O personalitate distinctă s-a dovedit a fi şi Ion Creangă, care a folosit înţelepciunea poporului pentru a imprima creaţiei o proiecţie evocativă modernă cu ajutorul căreia să sondeze nu numai în universul copilăriei, ci în istoria apropiată şi mai depărtată a satuluiromânesc.

Ioan Slavici, primul prozator din seria scriitorilor ardeleni, a adus în opera sa elementele unui realism psihologic şi tendinţa de nuanţare a existenţei eroilor în funcţie de viaţa lor sufletească.

O dată cu Eminescu, Creangă, Caragiale şi Slavici, literatura română intră într-o fază nouă a autonomiei şi a suveranităţii estetice, fără a renunţa sau a minimaliza marile probleme sociale şi economice, caracterul militant prin care se afirmase în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Scriitori reprezentativi pentru reperele viitoare ale literaturii române, marii clasici au răspuns unui destin care se cerea împlinit, punând bazele moderne poeziei (M.Eminescu), prozei (Ion Creangă şi Ioan Slavici) şi teatrului naţional (I.L.Caragiale). Ei au fost, într-un anume fel, pionieri ai unui stil naţional, care a devenit punctul de plecare pentru literatura anilor care vor urma.

MIHAI EMINESCU

Eminescu,[1] „poetul nepereche” (G. Călinescu), este nu numai cel

---

[1] Nu vom insista asupra biografiei poetului pe care o considerăm cunoscută, deşi viaţa lui zbuciumată, setea de cultură şi de cunoaştere neodihnită pun în evidenţă o neobişnuită tenacitate pentru un tânăr care la 16 ani făurea proiecte de o amploare gigantică, izvorul creaţiei sale de mai târziu.

M. Eminescu (15 ianuarie 1850 – 15 iunie 1889) s-a născut la Botoşani, fiind al şaptelea copil al căminarului Gheorghe Eminovici şi al Ralucăi Iuraşcu. Şi-a petrecut copilăria la Ipoteşti, unde tatăl său se stabilise în apropierea unei moşii pe care a cumpărat-o după ce ani de zile a fost administrator. Între 1857-1866, Eminescu urmează cursurile primare (patru clase) şi pe cele secundare (două clase) la gimnaziul din Cernăuţi, având printre profesori pe Aron Pumnul, personalitate recunoscută pentru activitatea sa de promovare a culturii româneşti. Cu ocazia morţii acestuia, la 24 ianuarie 1866, elevul Mihai Eminovici compune oda funebră **La mormântiul lui Aron Pumnul,** poezie care constituie debutul viitorului mare poet.

Adevăratul debut a avut loc în revista *Familia* din Pesta, la 25 Februarie 1866, cu poezia **De-aş avea,** când redactorul-şef, Iosif Vulcan, îi schimbă numele din Eminovici în Eminescu. În revista *Familia* va publica, până în 1870, un număr însemnat de poezii.

În anii 1866-1870, tânărul Eminescu, pasionat de teatru şi însetat de cunoaşterea ţării, face, cu diferite trupe de teatru, o serie de călătorii în Ardeal şi Muntenia. La insistenţele tatălui său, în 1870, se înscrie la facultatea de filosofie a Universităţii din Viena, ca student auditor extraordinar, deoarece nu terminase liceul. Aici, audiază mai multe cursuri până în 1872 şi activează în cadrul societăţii studenţeşti *„România jună”* unde îl cunoaşte pe Ioan Slavici cu care va lega o strânsă prietenie.

După 1870, îşi începe colaborarea la *Convorbiri literare,* unde a publicat poezia **Venere şi Madonă,** urmată în anii următori de **Înger şi demon, Floare albastră,** nuvela **Sărmanul Dionis** ş.a. Este remarcat de T. Maiorescu, care-l va încuraja şi susţine permanent. În 1872, pleacă la Berlin cu o bursă de studiu acordată de Junimea, unde va sta până în anul 1874. La revenirea în ţară, ocupă funcţii modeste, bibliotecar la Universitatea din Iaşi, revizor şcolar, ziarist la *Curierul de Iaşi, Foaia vitelor de pripas, Timpul* – oficiosul Partidului Conservator, unde va lucra alături de I.L.Caragiale şi Ioan Slavici.

Munca istovitoare, la un ziar pe care-l scria aproape singur, fără posibilitate de odihnă, de care se plângea adesea poetul, lipsurile materiale tot mai mari au contribuit la drama care a determinat ca în iunie 1883 mintea genialului poet să se surpe în întuneric, cu mici perioade de revenire până în

mai mare scriitor român, ci şi creatorul unic al unei opere care a constituit pentru posteritate un veritabil mit al culturii şi spiritualităţii româneşti. „El e o apariţie aproape inexplicabilă în literatura noastră. El a căzut în sărmana noastră literatură de la 1870 ca un meteor din alte lumi. Întâmplarea a făcut ca unul din cei mai mari lirici ai secolului al XIX-lea, secol atât de bogat, cel mai bogat în lirici, să se nască la noi, într-un colţ din fundul Moldovei" (Garabet Ibrăileanu).

Universul operei lui Eminescu izvorăşte din adâncul fiinţei româneşti şi se cristalizează în câteva motive şi teme specifice gândirii şi concepţiei existenţiale a poporului român. Creaţia sa surprinde orizontul sub care se înscrie fiinţa naţională în timp şi spaţiu într-o mare varietate de ipostaze, printre care omul în relaţie directă cu istoria, cu natura, iubirea şi aspiraţia sa cosmică.

Existenţa universului şi a marilor taine spre care tinde fiinţa umană, desfăşurate sub cupola timpului, devine nu numai tema fundamentală, tema temelor creaţiei sale, ci şi singura componentă interioară a vieţii şi a devenirii istorice. Timpul real, efemer şi mobil, capătă valori diferite şi o repetabilitate ciclică în marcarea existenţei omului şi a Universului.

Personalitate covârşitoare, „poet din naştere" – cum îl numea T. Maiorescu –, Eminescu a reuşit, ca nimeni altul, în impresionanta sa operă, să pătrundă şi să redea, cu o neîntrecută fidelitate şi frumuseţe, sufletul românesc, nesecata comoară de gânduri şi tradiţii ale poporului român stratificate în folclor de-a lungul istoriei şi vieţuirii sale. El şi-a

---

1889, în noaptea de 15 iunie, când se stinge în sanatoriul doctorului Şuţu din strada Plantelor din Bucureşti.

Previziunea genială a poetului s-a împlinit prin forţa destinului:

Şi nime-n urma mea
    Nu-mi plângă la creştet,
Ci codrul vânt să dea
    Frunzişului veşted.

Luceferi de foc
    Privi-vor din cetini
Mormânt făr-de noroc
    Şi fără prieteni.

Murind cu spiritul la numai 33 de ani, după o perioadă de 17 ani de creaţie, Eminescu nu a mai avut posibilitatea deplină să se bucure de succesul primului său volum de poezie publicat de T.Maiorescu la sfârşitul anului fatal 1883 (1884).

dominat epoca prin inteligenţa vie, curiozitatea intelectuală, memoria şi cultura sa impresionantă şi în special prin fantezia creatoare şi viziunea cosmică şi mitologică asupra existenţei fiinţei umane.

Eminescu a sondat şi luminat cu puterea geniului său în adâncul fiinţei naţionale, în „matricea stilistică" a acestuia şi a fixat definitiv şi în durată modul în care poporul român concepe existenţa şi se raportează la dimensiunile eterne ale timpului şi spaţiului.

Opera acestui „nestins luceafăr" al poeziei româneşti demonstrează convingător că, exprimând mai autentic şi mai profund spiritualitatea naţională, acesta devine un bun universal, o parte din tezaurul de valori al omenirii. Eminescu ocupă incontestabil unul din primele locuri în societatea marilor spirite iar creaţia sa primul act de identitate universală al neamului nostru. „Om al timpului modern", cu o vastă cultură, Eminescu era, la 16 ani, un cunoscător temeinic al principalelor sisteme filosofice, în special ale lui Platon, Kant şi Schopenhauer, al credinţelor religioase creştine şi budiste, admirator al Vedelor, pasionat cunoscător al operelor poetice din toate timpurile, în mod deosebit al primelor manifestări ale istoriei şi literaturii române. Manuscrisele sale, care cuprind câteva mii de pagini, printre care marile sale poeme – proiect **Panorama deşertăciunilor, Egipetul, Mureşan** etc. sunt probe ale orizontului intelectual, ale setei de cunoaştere a poetului, dar şi ale unor acumulări artistice ce au constituit izvorul creaţiei apărute după 1866.

Eminescu şi-a desfăşurat activitatea poetică într-un moment de perfecţionare a limbii literare, de cristalizare a formelor artistice ale acesteia, de modelare în profunzime a gândirii şi spiritualităţii româneşti. El a consolidat un sistem al limbii literare şi a ridicat la nivel artistic multe expresii, metafore şi locuţiuni care zăceau în limbă fără forţă artistică.

Anticipând cu clarviziune rolul simbolic al lui Eminescu pentru destinele literaturii naţionale, T. Maiorescu conchidea: „Pe cât se poate omeneşte prevedea literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului său, şi forma limbii naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăţişare până azi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veşmântului cugetării româneşti".

Opera lui M. Eminescu
Sinteză

I. **Poezie**	**Problematică**

Ediția întâi (1883, 1884), îngrijită de T. Maiorescu; Opere, vol. I-VI (1939-1963), îngrijită de D. Panaitescu-Perpessicius; Opere, vol. VII-XVI (continuare) – sub îngrijirea Muzeului Literaturii Române (1963-1993); Numeroase ediții selective şi tematice.	Abordează o gamă largă de teme filosofice: - sentimentul istoriei; - erotică; - sentimentul naturii etc.
II. **Proză**	
Sărmanul Dionis; Făt-Frumos-din Lacrimă; La aniversară; Cezara; Geniu pustiu (postum); Avatarii faraonului Tlà (postum); Aur, mărire, omor (postum); La curtea cuconului Vasile Creangă (postum).	- existența umană şi istoria dezvoltată ciclic; -concepția metempsihozei în devenirea ființei; - filonul folcloric; - iubirea pasionant romantică; - existență şi revoluție.
III.**Teatru** (proiecte rămase în manuscris)	
Amor pierdut – viață pierdută; Mira; Mureşan; Decebal; Grue-Sânger; Bogdan-Dragoş.	-mitul istoriei şi al etnogenezei; -evoluția ciclică a istoriei; -guvernarea lumii de către rău.
IV. **Publicistică** – articole pe diverse teme în ziarul *Timpul.*	

Conştient de misiunea sa, într-o literatură la începutul structurilor sale moderne, Eminescu consideră că arta, literatura în general, nu trebuie să se limiteze la o formă uzuală de educare, ci prin mijloace specifice să devină o forță morală de înălțare sufletească a cititorului, pentru a-l determina să parcurgă în imaginație alte spații, deosebite de cele terestre şi a-l înălța prin aspirație spre zonele pure ale gândirii. Poezia, rod al unei înalte conştiințe artistice, are misiunea de a transforma realitatea, eliberând-o de balastul şi rutina cotidiană, de „cuvintele goale / ce din coadă au să sune”, şi a-i da fiorul marilor frământări omeneşti:

Dar când inima-ţi frământă
Doruri vii şi patimi multe,
Şi-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte.
(**Criticilor mei**)

Eminescu consideră că poetul este un vizionar, care caută o altă lume, al cărui destin proiectat în vis, într-o stare de somnie, respinge şi este respins de lumea reală:

O, acopere fiinţa-mi cu-a ta mută armonie,
Vino somn – ori vino moarte. Pentru mine e totuna:
De-oi petrece-ncă cu mâţe şi cu pureci şi cu luna.
Or de nu – cui ce-i aduce? – Poezie – sărăcie!”
(**Cugetările sărmanului Dionis**)

Având la bază concepţia romantică despre artă, Eminescu nu exclude o contaminare a acesteia prin rigoare, claritate şi echilibru clasic (**Glossă)** şi în special prin nuanţarea limbajului şi temperarea efuziunilor lirice. Poetul face deosebirea clară, de esenţă a cunoaşterii, între *cugetul,* instrumentul cercetării ştiinţifice, „carte tristă şi-ncâlcită”, şi *poezie,* „înger palid cu priviri curate”, afirmând superioritatea artei în perceperea în profunzime a lumii.

Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită
Unor lucruri n-existente; carte tristă şi-ncâlcită,
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra.
Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,
Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea.
(Epigonii)

El declară că „Fantezia e combinaţia esenţială a poeziei, pe când reflecţia nu e decât scheletul care-n opera de artă nici nu se vede”.

Cea mai cuprinzătoare artă poetică eminesciană, sinteza concepţiei sale despre rolul poeziei şi misiunea poetului, o întâlnim în **Epigonii,** publicată în 1870, în *Convorbiri literare.* Poezia cuprinde 19 strofe, împărţite în două segmente care formează o antiteză romantică uneori prea discursivă, cu un vocabular poetic dur, acuzator, între literatura din trecut, înnobilată de vise şi idealuri, şi cea prezentă, sceptică şi cosmopolită, care „nu crede în nimic!”, între înaintaşi, care au luptat pentru un ideal măreţ, cărora poetul le aduce un cald omagiu, şi generaţia sa:

Rămâneţi dară cu bine, sânte firi vizionare,
Ce făceaţi valul să cânte, ce puneaţi steaua să sboare
Ce creaţi o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem tot la pravul azi în noi, mâini în ruină,
Proşti şi genii, mic şi mare, sunet, sufletul, lumină –
Toate-s praf… Lumea-i cum este… şi ca dânsa suntem noi.

(**Epigonii**)

Antiteza dintre prezent şi trecut constituie un pretext pentru o satiră violentă, pe care T. Maiorescu o considera „cam exagerată" şi deci mai puţin artistică.

Prima parte (11 strofe) prezintă o retrospectivă a literaturii naţionale, a trecutului nu prea îndepărtat, o istorie literară a „zilelor de aur a scripturilor române". Scriitorii amintiţi, prezentaţi succint într-un vers, sau în trei strofe, după importanţa lor, sunt cei care-au „scris o limbă, ca un fagure de miere" şi au crezut în idealul patriei lor: Cichindeal, Mumulean, Pralea, Daniil, Văcărescu (este vorba de Iancu Văcărescu), Cantemir, Beldiman, Sihleanu, Donici, Pan, Eliad, Bolliac, Cârlova, Alexandrescu, Bolintineanu, Mureşan, Negruzzi, Alecsandri.

Această secvenţă are la bază evoluţia literaturii române la care poetul se referă şi în articolul său **O scriere critică,** publicat în *Albina* din Pesta cu câteva luni înaintea apariţiei poeziei **Epigonii.** În acest articol, Eminescu critică atitudinea negativă a unor critici, printre care şi Maiorescu, care minimalizau activitatea lui Aron Pumnul. El declară: „Dacă apoi **Lepturariu** a exagerat în lauda unor oameni ce nu mai sunt, cel puţin aceia, mulţi dintre ei au fost pionierii perseverenţi ai naţionalităţii şi ai românismului… de nu erau genii erau cel puţin oameni de erudiţie vastă, aşa precum nu există în capetele junilor noştri dandy".

Partea a doua (8 strofe), la care se trece printr-o întrebare retorică („Iară noi, noi epigonii?"), este cea mai dinamică şi cuprinde conflictul dintre generaţii. Poetul schimbă structura poetică, echilibrată, calmă şi evocativă, din prima parte, printr-o acuzaţie violentă, cu sarcasm, ironie şi diatribe la adresa noii generaţii lipsitede idealuri, „simţiri reci, harfe zdrobite".

Antiteza dintre partea întâi şi a doua, dintre generaţii, este adâncită de o opoziţie artistică dintre „*voi*" şi „*noi*", marcând trecutul şi viitorul. Pronumele „*voi*" se referă la poeţii reuniţi prin idealul lor, prin contribuţia la dezvoltarea literaturii naţionale, precum: D.Cantemir, Iancu Văcărescu, Anton Pann, Al. Donici, Gr. Alexandrescu, Cezar Bo-

lliac, C. Negruzzi, D. Bolintineanu, Ion Eliade Rădulescu, V. Alecsandri ş.a, dar şi la unii scriitori minori în planul creaţiei, care au împlinit cu credinţă relieful variat şi foarte frământat al epocii (Cichindeal, Mumulean, Pralea, Daniil Scavinschi ş.a):

Văd poeţi ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere:
Cichindeal gură de aur, *Mumulean* glas cu durere,
Prale firea cea întoarsă, *Daniil* cel trist şi mic,
Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară,
*Beldiman*vestind în stihuri pe războiul inimic.

Aprecierile elogioase se referă la unele particularităţi ale activităţii acestor scriitori. Astfel, în cazul lui *Eliade,* poetul subliniază contradicţiile creaţiei acestuia din diferite etape, care au evoluat de la epoca în care „zidea din visuri şi din basme seculare / Delta biblicilor sânte, profeţiilor amare" la aceea în care „stă şi azi în faţa lumii o enigmă n-explicată", care l-a izolat de generaţia sa. *Mureşan* e socotit „profet" care „scutură lanţul cu-a lui voce ruginită", *Negruzzi* este cel care a reînviat istoria, ştergând „colbul de pe cronice bătrâne", iar Alecsandri, personalitatea dominantă a epocii, este socotit „rege" al poeziei şi apreciat pentru echilibrul şi calmul său, „veşnic tânăr şi ferice", care „din frunze îţi doineşte" şi „cu fluierul îţi zice", referire la activitatea lui de valorificare a folclorului.

În scrisoarea către Iacob Negruzzi care însoţea poemul trimis pentru a fi publicat în *Convorbiri literare,* poetul declara: „Dacă în *Epigonii* veţi vedea laudă pentru poeţi ca Bolliac, Mureşan, Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mişcă acea naivitate sinceră neconştientă cu care lucrau ei. Noi ceşti mai noi cunoaştem starea noastră, suntem treji de suflarea secolului şi de aceea avem altă cauză de a ne descuraja. Nimic decât culmile strălucite, decât conştiinţa sigură că nu le vom ajunge niciodată. Şi sănu fim sceptici?".

Finalul poemului cuprinde concluzia sceptică a neschimbării lucrurilor: „Toate-s praf… Lumea-i cum este… şi ca dânsa suntem noi", idee întâlnită şi în **Împărat şi proletar** şi în alte creaţii, care determină întreaga tensiune a poemului, materializată în imagini de mare forţă artistică.

M. Eminescu – sentimentul istoriei şi al devenirii în timp şi spaţiu

În creaţia poetică a lui Eminescu, omul ca singura fiinţă istorică având conştiinţa devenirii sale, a „eternei alergări”, este raportat permanent la timpul existenţial în care „vis al morţii eterne, e viaţa lumii-ntregi”. Poetul consideră istoria „o panoramă a deşertăciunilor”, o succesiune de civilizaţii repetate mecanic, fără ca omul să le poată stabili finalitatea. O asemenea viziune o întâlnim în poezii ca: **Memento mori, Mureşan, Decebal şi strigoii, Sonata, Glossă** ş.a.

Creaţia lui Eminescu poate fi uşor ordonată în câteva cicluri tematice în funcţie de etapele de elaborare şi de concepţia asupra vieţii şi a rolului poeziei. Astfel, categoriile fundamentale ale gândirii eminesciene sunt materializate în marile teme care urmăresc:

– sentimentul istoriei, al înscrierii fiinţei umane în evoluţia evenimentelor şi în univers (lirica socială şi filozofică);

– sentimentul erotic şi imaginea naturii – impulsuri ale aspiraţiei spre o „lume a depărtărilor”, spre puritatea cosmosului (lirica erotică).

Zona istorică şi geografică a poeziilor lui Eminescu este, cel puţin în prima perioadă, impresionantă prin vastitatea cunoştinţelor şi profunzimea ideilor corelate cu ultimele evoluţii ale istoriei şi filosofiei universale. Eminescu a reînviat, în creaţia sa poetică, vremurile trecute şi a trăit încadrându-se organic în ele, fiind familiar cu marile frământări sociale, cu ascensiunea şi decăderea unor popoare şi epoci din trecut.

Poetul a urmărit pe întinderi vaste evoluţia istoriei universale şi în special a istoriei românilor, proiectată în spaţiul şi timpul ei de formare. Multe din proiectele sale pe teme istorice, de o amploare neobişnuită pentru vârsta sa fragedă, au rămas în manuscris şi au constituit un fond de idei şi sugestii pentru creaţiile ulterioare, fiind reluate integral sau fragmentar în poeziile publicate. În acest „depozit spiritual”, de o mare importanţă prin valoarea lui de sursă a creaţiei definitive, sunt păstrate marile poeme rămase în manuscris: **Panorama deşertăciunilor** (**Diorama** – „privire în adâncime” sau **Memento mori)**, o retrospectivă lirică a principalelor momente ale istoriei universale, din care s-au desprins fragmente folosite în: **Egipetul, Memento mori, Împărat şi proletar, Scrisoarea I** ş.a., şi cea de a doua poemă – manuscris **Mureşan,** ale cărei fragmente şi idei se întâlnesc în **Rugăciunea unui dac (Nirvana), Scrisorile I, III, IV, S-a dus amorul** ş.a.

Viziunea lui Eminescu asupra istoriei, o eternă alergare după iluzii, are la bază mitul şi legenda. Realitatea epocilor trecute, supusă

destinului, predestinată să repete aceleaşi cicluri, este văzută ca o evoluţie închisă. În **Panorama deşertăciunilor** istoria este formată dintr-un şir de eforturi zadarnice, repetabile, care, în spiritul concepţiei pesimiste a lui Schopenhauer, înseamnă iluzia unei deveniri reale, un „prezent etern”, un „etern nimic”.

Această concepţie a unei istorii statice, compusă din cicluri care se deschid şi se închid repetând esenţa fenomenelor, o întâlnim şi în creaţia lui Eminescu, în poeme, precum **Împărat şi proletar, Cu mâne zilele-ţi adaogi…** ş.a.:

Cu mâne zilele-ţi adaogi,
Cu ieri viaţa ta o scazi,
Şi ai cu toate astea-n faţă
De-a pururi ziua cea de azi.

Poetul consideră evoluţia în timp, devenirea, ca o iluzie, aşa cum apare în **Glossă:**

Viitorul şi trecutul
Sunt a filei două feţe,
Vede-n capăt începutul
Cine ştie să le-nveţe;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate.
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă şi socoate.

Tu rămâi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera şi nu ai teamă;
Te întreabă şi socoate
Ce e rău şi ce e bine;
Toate-s vechi şi nouă toate:
Vreme trece, vreme vine.

Veşnicia prezentului, dincolo de aparenţele trecutului şi viitorului, „conture triste şi umbre”, este văzută ca o ieşire din timp, ca singura durată obiectivă:

Şi când gândesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,

Ca şi când n-ar fi viața-mi, ca şi când n-aş fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea – şi râd de câte-ascult
Ca de dureri străine?… Parc-am murit de mult.
(**Melancolie)**

Tema „fortuna labilis”, cunoscută în literatura medievală sub forma dictonului „deşertăciunea deşertăciunilor toate sunt deşertăciune”, este principalul concept al filosofiei istoriei eminesciene, întâlnit în gândirea sa despre neîncrederea şi zădărnicia oricărui efort de schimbare socială (**Mureşan, Împărat şi proletar** ş.a.). În literatura română, conceptul a fost preluat prin textele religioase de Miron Costin în **Viața lumii** şi de D. Cantemir în **Divanul** şi **Istoria ieroglifică.**

În **Egipetul (Memento mori**), Eminescu dezbate o temă fundamentală a istoriei, aceea a evoluției sau a stagnării, a ascensiunii sau a decăderii unor popoare, a ciclurilor care dau iluzia progresului. Poetul îşi începe evocarea cu timpul genezei, cu începuturile nebuloase pierdute în mit, cu acea „copilărie a umanității” (**Rugăciunea unui dac, Scrisoarea I** ş.a.). În cronologia epocilor unei sugestive istorii universale, el surprinde în continuare primele structuri istorice, mişcarea lumilor şi a „oceanului” de popoare, care dispar în mod ciclic în apele „eterne” din care au ieşit, după legea ascensiunii şi a decăderii. În **Panorama deşertăciunilor,** unele fragmente apărute în diferite creații, poetul urmăreşte drumul umanității şi al civilizațiilor de la epoca de piatră la Babilon, la măreția vechii Asii, la civilizațiile Egiptului şi ale Romei antice, momente de culme ale gândirii umane (**Memento mori**).

Toate aceste popoare s-au întors, după ce au cultivat iluzii şi aparențe de eternitate, în haosul din care au apărut, s-au stins după un ciclu istoric şi au intrat din nou în anonimatul neființei.

Omenirea, remarca în cursul său despre Eminescu D. Popovici, se zbate între aceleaşi limite, refăcând în dezvoltarea ei acelaşi cerc, fără perspectiva de a-şi depăşi vreodată dimensiunile. Această concepție a unei istorii ciclice, care se repetă închizând un cerc al aspirațiilor umane, a fost exprimată de Eminescu în mai multe poezii şi în special în finalul poemului **Împărat şi proletar.**

Sub influența mişcării romantice, dar şi ca o chemare a sufletului său, Eminescu s-a dovedit un pasionat căutător al sensului evoluției istoriei, în general, şi în mod special al începuturilor poporului român, păstrate în mod autentic într-o viziune mitică despre Dacia şi Decebal.

Poetul a urmărit fixarea în istorie a poporuluidaco-român şi a destinului său aflat sub apăsarea unei predestinări, a unui adevărat blestem, asemenea tragediilor greceşti. În lupta pentru consolidarea dinastiei Muşatinilor în Moldova, aceştia vor declanşa drama care fierbea în sângele lor de-a lungul generaţiilor, ca urmare a unui vechi blestem.

Un episod istoric căruia poetul îi acordă o mare atenţie este acela al colonizării Daciei de către romani, eveniment proiectat pe dimensiuni fantastice, trecut în legendă şi mit. Imaginea Daciei, mai ales la începuturile istoriei, este redată simbolic prin întâlnirea lui Traian cu frumoasa păstoriţă Dacia, fata cu „germanic păr blond" pe care o urmăreşte pe muntele Pion (Ceahlăul) şi cu care va convieţui mulţi ani.

În acest sens, Eminescu a compus mai multe strofe din epopeea dacică, din care s-au desprins **Egipetul, Sarmis** ş.a. Succesiunea evenimentelor continuă cu războaiele lui Decebal pentru apărarea ţării în faţa invaziei romane şi cucerirea Daciei de către Traian, eveniment prin care cuceritorii „au murit în istorie" sub blestemul lui Decebal şi al zeilor daci.

Istoria românilor, ca parte a istoriei universale (**Panorama deşertăciunilor),** constituie nucleul de interes al poetului, începând cu epopeea dacică şi tragedia regelui Decebal [redată în câteva manuscrise: **Sarmis, Rugăciunea unui dac (Nirvana)**, **Heriadele** ş.a] şi sfârşind cu dramatica deziluzie a lui Mureşan în legătură cu zădărnicia luptei şi a revoluţiei. Poetul s-a oprit asupra unor epoci şi a unor domnitori reprezentativi şi şi-a propus să redea eposul istoric naţional într-un „decameron dramatic" – cum îl numeşte G.Călinescu – în care să cuprindă domniile lui: Dragoş, Alexandru cel Bun, Ştefan cel Mare, Bogdan cel Chior, Ştefan cel Tânăr, Petru Rareş, Alexandru şi Ilieş, Alexandru Lăpuşneanu, Despot-Vodă, dar şi a unor revoluţionari ca Horea, Doja, Iancu şi Mureşan.

Poema **Panorama deşertăciunilor** demonstrează teza ascensiunii şi decăderii popoarelor pe scara istoriei, încheindu-se la porţile epocii moderne, cu episodul exilării lui Napoleon şi moartea lui în insula Sf. Elena, exemplu individual de înălţare şi cădere, de zădărnicie a eforturilor umane. În final, poema redă ca o concluzie meditaţia împăratului asupra sensului acţiunilor sale:

Sori se sting şi cad în caos mari sisteme şi planete,
Dar a omului gândire să le măsoare e-n stare…
Cine-mi măsoar-adâncimea dintr-un om? nu dintr-un gând
Neaprofundabil. Vană e-a-nvăţaţilor ghicire.

Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire.
Cât geniu, câtă putere-ntr-o mână de pământ.

Istoria văzută de Eminescu este străbătută de fiorul cosmogonic, momentele ei sunt plasate mai aproape sau mai departe de geneză, de golul primar, aşa cum este exprimată în universul dur al dezgustului faţă de viaţă şi al dorinţei de dispariţie fără urmă în „stingerea eternă” din **Rugăciunea unui dac** şi **Mai am un singur dor** (care în prima variantă se intitula **Dorinţa unui dac)**.

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ţi mulţumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale doruri, genunchii şi fruntea nu plec,
Spre ură şi blestemuri să te înduplec,
Să simţi că de suflarea-ţi suflarea mea se curmă
Şi-n stirpea eternă dispar fără de urmă.
(Rugăciunea unui dac)

Dacul face referire la epoca nebuloasă a începutului, „pe când nu era moarte, nimic nemuritor… Nu era azi, nici mâne, nici ieri, nici totdeauna”, nu existau limitele spaţiului şi timpului, Zeus fiind singurul stăpân, „căruia plecăm a noastre inimi”, cel ce „stătut-au nainte de-a fi zei.” În acel moment, el Zeul-Zeilor, „al omenirii izvor de mântuire”, a dat zeilor suflet şi lumii fericire. Esenţa credinţei dace, în care Zeul-Zeilor reprezintă „moartea morţii şi învierea vieţii”, este nemurirea prin intrarea în eternitate.

Observaţiile criticului Iulian Jura surprind esenţa mesajului poeziei, arătând că „Dacul în rugăciunea lui nu mulţumeşte zeului pentru «norocul» de a-i fi redat viaţa, căci intenţia lui nu e de a preamări rânduielile divine, ci de a se revolta împotriva nedreptăţilor zeului. Intrarea în «veşnicul repaos» pe care îl doreşte dacul în rugăciunea lui, nu este dobândirea vieţii veşnice în apropierea zeului prin acceptarea torturii trupeşti, practicată de daci, ci tocmai dimpotrivă, e renunţarea la acest bun divin, numai aceasta putând fi forma în care el, revoltat împotriva cerului, se poate răzbuna sfidându-i legea. Dacă dacul ar fi dorit moartea pentru a intra în lumea veşnică, el ar fi putut ispăşi eroic durerea pământească hotărâtă de zeu. Dar pentru că mitul impunea că numai prin voinţa zeului el să-şi arate atitudinea împotriva nedreptăţii divine, se răzbună cerând chiar zeului să-l înveţe cum să-i sfideze orânduirea, blestemul lui căzând asupra însuşi ordinii divine a lumii în care el trăieşte, la care vrea să renunţe pentru a intra în veşnicul

repaos”. Observația lui Jura se încheie cu ideea că „acest conflict creat de mit, între dorința dacului de a se răzbuna pe Zamolxe şi între dificultatea pe care o întâmpină această răzbunare, a oferit lui Eminescu cel mai puternic exemplu de tragism, căruia poetul a ştiut să-i dea expresia cuvenită”.[1]

Rugăciunea unui dac este un fragment din vastul poem **Sarmis (Gemenii)** rămas în manuscris, elaborat într-o perioadă în care poetul traducea **Rig-Veda,** din care a luat unele versuri preocupat de cultura şi filosofia indică („Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inimi?”). Din acest vast manuscris al poemului dacic, în afară de **Rugăciunea unui dac**, Eminescu a preluat fragmente sau unele scene în poezii elaborate mai târziu (**Mureşan, Scrisoarea IV, Împărat şi proletar)**.

Poemul **Sarmis,** în varianta Brig-Belu, este povestea celor doi frați gemeni, Brigbelu şi Sarmis, care-şi dispută tronul Daciei. Brigbelu încearcă să-l ucidă pe Sarmis pentru a-i lua tronul şi pe frumoasa lui logodnică, Tominis. Sarmis dispare un timp şi Brigbelu, care-l credea mort, se încoronează şi se căsătoreşte cu Tominis, invitând la nuntă pe „toți zeii vechii Dacii, în frunte cu Zamolxe, voievozi şi boieri după rang”. În timpul nunții apare Sarmis (într-o variantă Burebista) care după ce evocă „noaptea cea adâncă”, măreția genezei a lui Zamolxe, „zeul veşnic… decât lumea de două ori mai mare”, se răzvrăteşte şi-l blestemă pe zeul trădător şi pe necredincioasa Tominis, despre care remarcă faptul că în ea „S-uneşte-atâta farmec cu-atâta necredință”.

El refuză darul zeilor şi răzvrătit nu mai vrea coroana şi pe femeia necredincioasă şi-l blesteamă pe fratele său Brigbelu pentru trădare şi tentativa de *ucidere.* Blestemul lui Sarmis se împlineşte şi atunci când Brigbelu vrea să-l omoare şi lovind cu pumnalul, cade el însuşi: „Loveşte crud odată şi cade mort – Brigbelu”.[1]

Meditația sumbră asupra destinului uman din **Împărat şi proletar** o întâlnim şi în monologul lui Brigbelu, care vorbeşte despre victoria universală a răului în istorie, iar ideea lui Sarmis de a renunța la luptă, la acțiune, fiind convins de zădărnicia eforturilor umane, este proclamată şi mai clar în poemul **Mureşan** şi în **Împărat şi proletar.**

---

[1] Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, Gamber, Paris, p. 13 (din E. Todoran, *Eminescu*, Universitas, 1972, p. 204-205).

[1] G. Călinescu, *Opere*, vol. 12 *(Opera lui Mihai Eminescu)*, Editura Pentru Literatură, 1969, p. 50-55.

Poemul **Rugăciunea unui dac (Nirvana)** este o amplificare a blestemului lui Sarmis atunci când se revoltă împotriva zeului, este o cerere adresată acestuia să-i aprobe „intrarea-n veşnicul repaos” şi să dispară în „stingerea eternă”.

În cele mai multe poezii pe teme istorice, poetul adoptă o viziune statică, pesimistă, determinată de sentimentul zădărniciei, al nestatorniciei lumii. Tema „fortuna labilis”, având la bază concepția eminesciană „formele se schimbă, dar răul a rămas”, o întâlnim în mai multe poezii şi în special în **Glossă** şi finalul poemului **Împărat şi proletar.** Într-o altă secțiune a creației pe teme istorice, atunci când se referă la contemporaneitate, poezia sa are o nuanță satirică, protestatară, titanică, care dezvoltă o aspră critică socială împotriva instituțiilor societății lovite de blestemul nimicniciei şi al decăderii. O asemenea atitudine o întâlnim în **Junii corupți, Scrisoarea III, Ai noştri tineri, Epigonii, Scrisoarea IV şi Scrisoarea V.**

În gama atitudinii satirice, Eminescu atinge toate aspectele vieții sociale, decăderea tineretului şi lipsa lui de idealuri (**Junii corupți**), superficialitatea, scepticismul şi impostura (**Epigonii**), cosmopolitismul, demagogia şi imitația snoabă (**Ai noştri tineri, Scrisoarea III**), soarta omului de geniu într-o societate ostilă valorii (**Scrisoarea I**), înjosirea sentimentului de iubire (**Scrisoarea IV, Scrisoarea V, Venere şi Madonă**).

Semnificative pentru satira eminesciană sunt poeziile **Epigonii, Junii corupți, Ai noştri tineri,** în care este criticată direct, cu invective aspre şi înjositoare decăderea tineretului față de înaintaşi, care au avut în acțiunea lor un crez şi un țel patriotic. Critica este menită să-i trezească pe tineri, „suflete-amăgite” de „patimă şi îmbătați de orgii”, să le insufle mândria trecutului lor glorios, invocând măreția Romei şi „timpul poporului împărat” (influență a ideilor Revoluției franceze în care se vorbea de „poporul suveran”).

Atitudinea satirică vehementă prezintă o antiteză între cele două generații, tinerii contemporani sunt „stâlpi de bordel, de crâşme, cafénele”, sunt „cu mintea ucisă de orgii / şi putredă de spasmuri şi arse de beții / şi seacă de amor”. Poetul li se adresează cu sarcasm amar:

Vă văd lungiți pe patul juneții ce-ați spurcat-o,
Suflând din gură boala vieții ce-ați urmat-o,
Şi arşi până-n rărunchi.

În final, el îi cheamă pe tineri să se trezească şi să ia exemplul generaţiilor trecute:

Sculaţi-vă! căci anii trecutului se-nşiră,
În şiruri triumfale stindardul îl resfiră,
Căci Roma a-nviat
Din nou prin glorii calcă, cu faţa înzeită
Cu faclele nestinse, puterea-i împietrită,
Poporul împărat.

Sinteza concepţiei eminesciene despre filosofia istoriei este concentrată în finalul poemului **Împărat şi proletar**, creaţie desprinsă din amplul manuscris **Egipetul. (Memento mori)**, din acea schiţă lirică de istorie universală.

Acţiunea poemului a fost inspirată de ecoul insurecţiei comunarde din primăvara anului 1871, desfăşurată la Paris, revoluţie care a zguduit temeliile unei Europe încremenite şi a înaripat conştiinţele generaţiilor tinere. Poetul se dovedeşte nu numai un bun cunoscător al problemelor sociale ale timpului, ci şi un comentator avizat în filosofia istoriei.

Împărat şi proletar a fost elaborată timp de 4-5 ani şi a cunoscut trei variante. Prima, intitulată **Proletarul** sau **Ideile unui proletar**, realizată la Viena în timpul studiilor, cuprindea discursul unui proletar, o vehementă condamnare a exploatării şi nedreptăţii sociale.

Varianta a doua, la care a lucrat în anii 1871-1872, se intitulează **Umbre pe pânza vremii** şi este întregită prin adăugarea fragmentului în care este descrisă lupta comunarzilor pe baricade.

Varianta a treia, definitivă, a fost terminată şi publicată în anul 1874. În această formă se concretizează filosofia sceptică a poetului prin concepţia din final susţinută de Cezar în legătură cu imposibilitatea schimbărilor sociale, ca un răspuns la îndemnul proletarului la revoluţie şi la iluzia comunarzilor într-o societate mai bună.

Poemul, în forma finală, se compune din patru segmente, patru mari tablouri, în care se urmăreşte fundamentarea concepţiei sociale şi filozofice a poetului asupra zădărniciei evoluţiei istoriei.

Primul tablou înfăţişează un peisaj sumbru, o „sumbră tavernă mohorâtă" unde un proletar de statură titanică îşi rosteşte discursul fulminant şi demascator pentru ordinea socială, politică şi economică a burgheziei, în faţa unor muncitori, „copii săraci şi sceptici ai lumii proletare".

Proletarul condamnă cu violenţă legea, virtutea, religia şi arta burgheză şi le consideră nedrepte, unelte de apărare şi desfătare a

claselor bogate şi de împilare a celor săraci. El afirmă că *dreptatea* are caracter de clasă („cei tari se îngrădiră / cu-averea şi mărirea în cercul ei de legi”); *munca* este starea de robie a unora şi profitul altora („Prin bunuri ce furară în veci vezi cum conspiră / contra celor ce dânşii la lucru-i osândiră”); *virtutea* patriotică şi morală nu există pentru stăpâni („este o piedică, căci trebuie să fie brațe tari”). Sursa averilor şi a luxului este exploatarea nemiloasă a celor săraci („Şi-acele milioane, ce în grămezi luxoase / sunt strânse la bogatul, pe cel sărac apasă / Şi-s supte din sudoarea prostitului popor”), iar *religia* este „o frază de dânşii inventată / ca cu a ei putere să vă aplece-n jug”.

Oratorul critică nu numai regimul politic şi economic, ci şi arta burgheză şi cere în mod anarhic distrugerea acesteia („Sfărâmați statuia goală a Venerei antice / Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori”). Ideea aminteşte de concepția lui Proudhon, care considera că, în afară de arta Evului Mediu, care a fost leagănul spiritualității creştine, celelalte forme ale artei au lucrat totdeauna ca un agent de imoralitate.

Proletarul cere imperativ să fie dărâmate palate, temple, statui, distruse tablourile, artele şi luxul, considerate forme ale înrobirii, fără de care viața şi-ar căpăta rolul ei firesc.

Discursul proletarului este construit prin antiteza dintre viața de robie şi suferință a poporului şi cea de desfătare şi voluptate a claselor stăpânitoare. Versurile de un retorism simplu au o cadență asemenea unor lovituri care cad puternic şi marchează destinul implacabil al ascultătorilor.

Proletarul conştientizează puterea celor mulți şi cheamă la luptă:

Zdrobiți orânduiala cea crudă şi nedreaptă
Ce lumea o împarte în mizeri şi bogați.

În tabloul al doilea sunt prezentate figura Cezarului şi reflecția lui asupra vieții şi dreptății (e vorba de Napoleon al III-lea pe care V. Hugo îl numea Cezarul). Împăratul filosof trece în faeton de gală pe malurile Senei salutând mulțimea zdrențuită. El e convins că poporul este forța pe care se întemeiază împărăția sa şi gândeşte că „Mărirea-i e în taină legată de aceşti”, dar că „principiul rău”-ului e universal. Cezarul renunță la acțiune şi se lasă în voia gândurilor pesimiste, considerând că fatalitatea răului în lume face să persiste nedreptatea, minciuna şi eternitatea asupririi.

În tabloul al treilea, asistăm la desfăşurarea insurecției comunarde din 18 martie 1871, sub acțiunea căreia străzile sunt pline de sânge, turnurile se prăbuşesc şi comunarzii luptă pe baricade. În rândurile revo-

luționarilor, femeile înarmate, „ca marmora de albe”, trec prin „aerul cel roşu”, clocotind de „ură şi turbare”.

Tabloul pictat în culori roşii, ca sângele şi focul, ori negre, ca fumul şi ca noaptea, ia proporții de simbol. Poetul evocă revoluția, asemenea lui V. Hugo şi Rimbaud, în versuri energice, de o tensiune maximă, surprinzând cadența dinamică a luptei disperate a femeilor comunarde:

Ca marmora de albe, ca ea nepăsătoare,
Prin aerul cel roşu, femei trec cu-arme-n braț
Cu păr bogat şi negru ce pe-umeri se coboară
Şi sânii lor acopăr – e ură şi turbare
În ochii lor cei negri, adânci şi desperați.

Tabloul al patrulea, finalul poemului, readuce în prim plan figura Cezarului care meditează asupra soartei lumii. El consideră, asemenea lui Schopenhauer, că un destin orb guvernează lumea şi orice sforțare umană de a o schimba este sortită eşecului. Concepția sa filosofică este concentrată în versul: „Că vis al morții-eterne e viața lumii-întregi”.

Poemul **Împărat şi proletar** este o sinteză lirică a concepției filosofice despre evoluția istoriei, exprimată de poet în majoritatea creațiilor sale pe această temă.

Opera poetică a lui Eminescu având ca temă istoria se constituie într-o meditație filosofică aplicată la timp şi spațiu şi prelungită într-o reflecție pe tema geniului şi a soartei lui dramatice. Astfel, diferența dintre lumea reală şi cea închipuită, acea împărăție a imaginației, specifică artei, devine inaccesibilă şi capătă semnificația distanței dintre trecător şi etern, relativ şi absolut, terestru şi cosmic. În această optică, pornind de la unele concepte ale filosofilor Schopenhauer şi Hegel,[1] istoria este o iluzie şi „lumea devine vis, visul devine lume” (Novalis) şi este văzută ca o succesiune de momente trecute şi proiectate în mit, supuse unui destin prestabilit.

M. Eminescu – poezia iubirii şi a naturii

Eminescu, „Vârful înalt al piramidei” noastre spirituale, din care se văd toate punctele cardinale ale umanității, a vibrat, în creația sa, la bucuriile şi frământările poporului său, i-a exprimat, ca nimeni altul, întregul univers, gânduri şi simțiri, felul de a fi, de a iubi şi de a urî, atitudinea în fața naturii, a vieții şi a morții, scurgerea inevitabilă a

[1] Vezi T. Vianu, *Studii de literatură română (Eminescu şi etica),* Editura Didactică şi Pedagogică, 1965, p. 241-253.

timpului, a mărturisit lumii dorul şi jalea, încrederea nemărginită în destinul neamului românesc.

Pentru noi, românii, natura patriei poartă în ea o parte din sufletul lui Eminescu, luna răsare ca-n lirica eminesciană, „ca o vatră de jăratec/luminând străvechii codri şi castelul singuratic”, florile de tei cad dulci peste capetele îndrăgostiţilor, freamătul codrilor de aramă, murmurul izvoarelor, „plopii fără soţ”, întregul peisaj mirific care exprimă visul şi dorul eminescian, întruchipează însăşi fiinţa ţării, dând dimensiuni noi cugetării asupra vieţii şi eternităţii.

Eminescu, a cărui sensibilitate l-a situat în marea familie a liricilor veacului, a valorificat prin opera sa câteva mituri naţionale şi universale pe care le-a integrat universului liric şi viziunii romantice, devenind surse ale unor teme şi motive poetice, printre care un spaţiu privilegiat îl ocupă *poezia erotică şi sentimentul naturii.*

Eminescu este un tulburător poet al spaţiului cosmic, al infinitelor depărtări celeste, de la marile proiecţii ale genezei la evoluţia şi devenirea universală, realităţi care constituie cadrul multor poezii erotice.

Nimeni până la el, şi nici după aceea, nu a cântat atât de frumos dragostea, armonizată cu poezia divină a naturii, a codrului, a izvoarelor, a lacului, a farmecului de basm dat de lumina lunii şi de foşnirea vântului prin trestii. T. Arghezi aprecia, în legătură cu erotica eminesciană, faptul că aceasta exprimă „o dragoste mai cu seamă senzuală… o dragoste de păsări albe care străbat eternitatea şi se întâlnesc în zbor în dreptul unei stele”; iar G. Călinescu remarca „inocenţa” şi „candoarea” acesteia, care se bazează „nu pe virginitatea serafică, inconştientă de păcat, ci pe nevinovăţia naturală a fiinţelor ce se împreună neprefăcut”.

Eminescu a pus la baza existenţei „religia dragostei” (N. Iorga), tematica erotică fiind prezentă din primele acorduri poetice (**De-aş avea, O călărire în zori** etc.) în care sunt evidente influenţele înaintaşilor săi V. Alecsandri şi D. Bolintineanu. Încă de la început, iubirea, ca dimensiune a vieţii, este asociată cu durerea, nefericirea şi moartea (**De-aş muri ori de-ai muri)**.

Lirica erotică eminesciană, de la primele încercări juvenile şi până la creaţiile definitive din epoca de maturitate, îşi articulează universul principal în jurul a *trei ipostaze fundamentale,* care decurg din mişcarea sentimentelor spre ideal, din aspiraţia poetului spre absolut. Ea are încărcătura emoţională şi profunzimea ideatică specifică creatorului de geniu şi acoperă, prin marea varietate a nuanţelor, întreaga gamă de exprimare a iubirii, de la dragostea pură, luminoasă, adolescentină, la

regretul şi dorul depărtării iubitei şi de aici la decepția adâncă, la revoltă şi sfidare superioară a frivolității şi trădării. Evoluând între aceşti poli, poezia de dragoste eminesciană se colorează variat de la o epocă la alta.

În prima etapă, specifică poeziei de tinerețe, întâlnim un sentiment erotic eruptiv, de adorație juvenilă, dar şi de dezaprobare a iubitei, inimă împietrită şi frivolă, rece şi indiferentă, care nu se poate ridica la înălțimea sentimentelor poetului (**La o artistă** – închinată solistei Carlotta Patti, **Amorul unei marmore, Dalila, Scrisoarea IV** etc.).

Eminescu condamnă cu sarcasm amar şi invective dure întinarea iubirii prin frivolitatea şi necredința femeii:

Ți-am dat palidele raze ce-nconjoară cu magie
Fruntea îngerului-geniu, îngerului-ideal,
Din demon făcui o sântă, dintr-un chicot simfonie,
Din ochirile-ți murdare, ochiu-aurorei matinal.
Dar azi vălul cade, crudo! dismețit din visuri sece,
Fruntea mea este trezită de al buzei tale-ngheț
Şi privesc la tine, demon, şi amoru-mi stins şi rece
Mă învață cum asupră-ți eu să caut cu dispreț!
(Venere şi Madonă)

În **Venere şi Madonă,** poetul prezintă contrastul dintre zeița antică a amorului, Venere, „divinizarea frumuseții de femeie”, şi Madona, simbolul virtuților curate şi sfinte ale maternității, aşa cum a fost înfățişată de Rafael, cel care a surprins în chipul frumuseții antice a femeii trăsăturile purității creştine, „plutind regină peste îngerii din cer”:

Şi-a creat pe pânza goală pe Madona dumnezeie,
Cu diademă de stele, cu surâsul, blând, vergin,
Fața pală-n raze blonde, chip de înger, dar femeie,
Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin.

Asemenea lui Rafael, care a creat-o pe „Madona dumnezeie”, poetul a făcut „o zeitate dintr-o palidă femeie / Cu inima stearpă, rece şi cu suflet de venin” şi a „zvârlit asupra” ei „vălul alb de poezie”. El smulge masca de pe chipul necredincioasei şi condamnă diabolica corupție a sufletului acesteia, iubirea falsă şi meschină. În final, generos şi concesiv, el îşi neagă învinuirea şi consideră că aceasta e natura femeii: „Suflete! de-ai fi chiar demon, tu eşti sfântă prin iubire, /Şi ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond.”

În primele poezii, femeia era o stea (**Înger de pază, Basmul ce i l-aş spune ei)**, un „înger blând cu ochii plini de eres”, este muza

invocată de poet, trimisă să-i mângâie tinerețea (**Aveam o muză**). În **Steaua vieții,** Eminescu își vede iubita printre stelele cerului și se întreabă: „O, cine ești stea ce tremuri în noapte, suflet pierdut în nori", chemând-o să-i mângâie fruntea. Tema e inversul celei din **Luceafărul,** femeia e ființă celestă și bărbatul muritor.

Ideea este reluată în **Amorul unei marmure:**
Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,
Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor,
Căci mie mi-a dat soarta amara mângâiere
O piatră să ador.

Poezia a apărut în *Familia* lui Iosif Vulcan în septembrie 1868 și are aceeași sursă de inspirație ca **La o artistă,** ambele fiind scrise pe când Eminescu cutreiera Ardealul cu trupa Pascaly și, se pare, închinate actriței Eufrosina Popescu-Marcolini, femeia cu inima de piatră, „o marmoră insensibilă".

Titlul poeziei a fost inspirat, după cum declara G. Bogdan-Duică, de piesa „Filles de marbre" de Théodore Barriere și Lambert Thiboust, jucată prin 1862 de o trupă franceză la Iași și apoi reprezentată de Pascaly, cu Eufrosina Popescu și Matilda Pascaly în rolurile principale.

Motivul pricinuit de indiferența „unei artiste" față de marea lui iubire este proiectat în plan mitologic prin apropierea de mitul sculptorului Pygmalion îndrăgostit de statuia Galateei.

În **Înger și demon,** structura personajelor lirice și sentimentul iubirii sunt inversate față de **Venere și Madonă,** demonia este a bărbatului, un adevărat titan revoluționar, în numele căruia poetul cheamă la dezrobire și revoltă, ca în prima parte a poemului **Împărat și proletar.** Acțiunea generală și confuză se îmbină cu scepticismul și fanatismul rece: „Ea-l vedea mișcând poporul cu idei reci, îndrăznețe". Alături de tânărul revoluționar, iubita apare caldă, umană, cu trăsături diafane, o latură a antitezei romantice prin care se înfruntă două caractere contradictorii, unul reprezentând visul îndrăzneț și utopia, altul candoarea și realismul vieții.

Iubirea în creația lui Eminescu, așa cum apare în această primă etapă de tinerețe, este contradictorie prin natura ei duală, cu aspirație spre puritate și absolut, dar și ca limită umană, condiție pământeană care generează deziluzie.

De aceea, sentimentul erotic, care se exprimă în ipostaze diferite, oscilează între beatitudine și disperare, între admirație și sarcasm, redă

„farmecul dureros”, „suferința dulce”, nemurirea rece, norocul trecător, măreția, dar şi nefericirea geniului.

A doua ipostază a eroticii eminesciene, în care sunt grupate majoritatea poeziilor de dragoste, precum: **Sara pe deal, Floare albastră, Dorința, Lacul, Lasă-ți lumea** ş.a., are la bază un sentiment mai luminos, în care iubirea împlinită deschide porțile nemuririi. În această situație, dragostea este parte a universului, iar natura complementară ei devine o dimensiune a sufletului îndrăgostit. Ea situează ființa într-o atitudine de permanentă raportare la momentele esențiale ale vieții, față de naştere, existență şi moarte, față de ritmurile eterne şi măreția veşnică a cadrului natural, văzut ca o dimensiune interioară care apropie destinul ființei umane de vibrația universului. Natura capătă semnificații numai prin om şi alături de el, se „eminescianizează” – cum remarca G. Ibrăileanu – amplificând sau însoțind în dor sentimentele acestuia. Elementele ei devin simboluri subiective, proiecții sufleteşti cu dimensiuni terestre, dar şi imagini cosmice, care se interferează şi sunt într-o permanentă complementaritate. G. Călinescu remarca, în legătură cu speciile folosite frecvent de Eminescu, faptul că acestea nu au valoare botanică, ornamentală, ci sugestivă, transmițând mesaje umane. Criticul considera că *teiul* sugerează efluviile de miresme ale unui tărâm de vis, *bradul,* imaginea veşnică a măreției uraniene, *plopul,* prin mişcarea lentă şi calmă a frunzelor, aduce echilibru şi linişte sufletească, *stejarul* este simbolul aspirației spre înălțime, spre universul cosmic, *salcia,* cu tristețea ei lacustră, însoțeşte dorul şi durerea neîmplinirii sentimentului erotic etc.

Eminescu nu descrie natura ca peisaj, nu face pastel, ci îi dă vibrații subiective, o asociază stărilor sufleteşti ale omului. „Codrul, ca şi marea, cu râurile şi izvoarele, sunt o metaforă a eternității”.[1] În **Revedere, Ce te legeni…** ş.a; poetul pune în directă opoziție eternitatea codrului cu viața trecătoare a ființei umane, accentuând, aşa cum va face L. Blaga mai târziu, sentimentul trecerii. T. Vianu remarca, în legătură cu natura eminesciană, faptul că „în prima etapă apare vie, colorată cu străluciri fantastice şi întruchipări de basm, ca în **Mortua est,** pentru a se schimba cu timpul într-un univers auditiv şi în egală măsură vizual, cu rezonanțe discrete, într-un sentiment al contopirii omului cu firea”.[1]

Pentru a fi leagăn şi îndemn iubirii, natura luxuriantă şi păgână este caldă, primitoare, familiară şi ocrotitoare. Într-o asemenea

---

[1] E. Todoran, *Eminescu*, Ed. Universitas, 1963, p. 329.

[1] T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, p. 95-96.

ambianță, dragostea este abandonare şi vis, ritmul intimității e solemn şi grav şi, în ciuda senzualității marcate, rămâne cast, pur şi senin:

Şi de-a soarelui căldură
Voi fi roşie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul,
Să-ți astup cu dânsul gura.
De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o ştie,
Căci va fi sub pălărie –
Ş-apoi cine treabă are!
(**Floare albastră)**

Cadrul fabulos cu „izvoare care tremură pe prund" şi „brazde", care se ascund „sub crengi plecate", devine un sanctuar al iubirii, în acord cu dorința caldă a iubiților pentru dăruire totală. Versurile sunt de-o simplitate şi naturalețe firească pentru asemenea ocazie, bazate pe-o muzicalitate discretă, ireală, de vis, iar patosul iubirii se acordă cu mişcarea interioară a naturii, cu veşnicia ei:

Pe genunchii mei şedea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ți cadă flori de tei.
Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci…
(**Dorința)**

G. Călinescu remarca despre poezia lui Eminescu: „Dacă lirica lui nu este vitalistă în sens activ, ea nu-i totuşi deprimantă şi trezeşte sentimentul de-a ne afla într-un univers în care viața este inepuizabilă".[2]

În această secțiune a eroticii, natura, cu universul ei de linişte şi lumină, cu ritmurile şi intensitatea ei, se alătură sentimentelor de împlinire a iubirii. Inițiativa şi flacăra vie a dragostei sunt purtate de iubită, o Cezară a cărei chemare, aparent lipsită de pudoare, este de-o tulburătoare frumusețe şi sinceritate, curată şi ocrotitoare. În acest cadru în care

---

[2] G. Călinescu, *M. Eminescu(Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 1963, p. 1-2).

iubirea este învăluită de noapte şi vegheată de martori discreţi, de codru, lac, stele şi lună, iubita îi declară: „Nime-n lume nu ne vede”.

Ca şi în **Floare albastră,** iubitul este ispitit să-şi lase lumea de gânduri şi să se apropie de viaţă:

Lasă-ţi lumea ta uitată,
Mi te dă în totul mie
De ţi-oi da viaţa toată,
Nime-n lume nu ne ştie.

În poezia lui Eminescu, femeia, simbolul permanenţei vieţii, este întruparea chemării naturii şi reprezintă în viziunea mitologic-folclorică pe Diana, care în vechiul mit al lui Endymion îi ispitea pe muritori cu frumuseţea ei, pe Sânzeana, zeiţa sau zâna vegetaţiei. De aici şi demonismul erotic al femeii, ea fiind principiul activ, asemenea temperamentului Cezarei, iar bărbatul cel pasiv, meditativ şi rece, asemenea lui Ieros.

Dragostea are frumuseţea jocului şăgalnic – iubita „mai nu vrea şi mai se lasă” –, dar şi dorinţa de împlinire, ea are puritatea şi gingăşia rustică, asemenea unei zâne din poveşti (**Atât de fragedă)**:

Atât de fragedă, te-asemeni
Cu floarea albă de cireş,
Şi ca un înger între oameni
În calea vieţii mele ieşi.

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Şi de la creştet pîn-la poale
Pluteşti ca visul de uşor.

Prin **Floare albastră,** prima capodoperă eminesciană, poetul sporeşte categoria europeană a romantismului, imaginea spaţiului infinit şi a purităţii, aspiraţia tulburătoare spre absolut. Din cele paisprezece strofe, câte are poezia, primele treisprezece conţin chemările iubitei adresate poetului şi încercarea ei de a-l scoate din starea de abandon oniric şi a abandona reveria cosmică, stelele, norii, ceruri înalte, întunecata mare, câmpiile asire şi piramidele-nalte. Cea de a doua chemare (8 strofe) cuprinde îndemnul prin care „mititica” (epitet sugerând natura pământeană a acesteia) îşi ademeneşte iubitul în codru:

– Hai în codrul cu verdeaţă,
Und-izvoare plâng în vale,

Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Fata e îngrijorată că, furat de visele sale, poetul o va uita şi îi declară fericirea de a fi alături de el:

Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!

Chemarea în codru îl convinge pe poet să-şi lase lumea şi visele înalte şi să se abandoneze unei fericiri simple şi totale în mijlocul naturii:

Acolo-n ochi de pădure,
Lângă balta cea senină
Şi sub trestia cea lină
Vom şedea în foi de mure.

Îndrăgostiții eminescieni, o dată reuniți şi îmbrățişați, ating suprema fericire a împlinirii şi… adorm. Somnul lor e simbolul intrării în marele circuit al eternității cosmice, iubirea însemnând o treaptă către veşnicie şi absolut.

Iubita din această poezie este o Cătălină, adică o femeie obişnuită, care nu se poate ridica la altitudinea sentimentelor poetului. Singura scuză în acțiunea ei de a-l ademeni în codru este că o face cu sinceritate, nevinovăție şi naturalețe. Ea, deşi pare o inocentă, nu se fereşte de nimeni şi declară: „Şi-apoi cine treabă are!"

În strofa a treisprezecea este marcată despărțirea („Înc-o gură şi dispare…") după care urmează ruptura, semnalată grafic prin punctele de suspensie care preced ultima strofă. Conflictul erotic generator de tensiune are la bază incompatibilitatea celor doi iubiți, fiecare aparținând, ca şi în **Luceafărul,** altei lumi, altor esențe sufleteşti. Natura diferită a acestor lumi nu-l singularizează pe geniu, nu-i declanşează orgoliul, disprețul şi agresivitatea romantică față de umanitate, ci, dimpotrivă îl apropie prin destin şi aspirație, iar atunci când se desparte de semeni o face cu regret şi cu o dulce resemnare.

Ultima secvență cuprinde întreaga adâncime semantică, sensul sentimentelor şi filosofia acestora. Iubita, „dulce minune", s-a dus şi iubirea a murit, iar poetul exclamă:

Floare-albastră! floare-albastră!…
Totuşi este trist în lume!

Imaginea iubitei este țesută dintr-o suită de epitete surprinzătoare, de-o cutezanță şi forță de sugestie unică. Ea este „fragedă ca floarea de cireş",

„un înger” care „pluteşte ca visul de uşor”, este „un vis ferice de iubire”, „mireasă blândă din poveşti”, este „icoană, a purei verginei Marii” etc.

Floare albastră exprimă un ideal erotic de tinereţe, cea dintâi tentaţie a vieţii care cunoaşte, prin ultimul vers („Totuşi este trist în lume”), starea sufletească marcată de pesimism şi scepticism. Repetarea nostalgică a titlului poeziei (**Floare albastră)** în penultimul vers accentuează mitul romantic al absolutului, imaginea cromatică simbolizând sentimentul infinitului. „Poezia – remarca Perspessicius – este una dintre cele mai puţin înţelese… în orice caz din poeziile cele mai expuse neînţelegerii… şi încă din cauza desăvârşitei lor graţii”. Ea este o metaforă complexă compusă din doi termeni antitetici, în care eternitatea rece este opusă trăirii fericite în „dulcea” natură, moartea – vieţii, proiectată prin iubire în veşnicie, două esenţe opuse iremediabil, una transcendentă, veşnică, alta concretă, imediată şi atrăgătoare. Versurile alternează două câte două, cu tonalităţi şi sensuri diferite. Cei doi termeni ai metaforei, unul cosmic şi altul material, se opresc la început la lumea de idei a poetului, la „eternitatea” cerurilor înalte, cu stelele şi norii lor, la „câmpiile asire”, universul în care „râurile” planetei sunt înghiţite de „îndepărtata mare”.

Primei serii de referinţe i se opun elementele concrete ale vieţii, „codrul cu verdeaţă”, „izvoarele”, „pădurile”, „bolta senină”, „poteca”.

Antiteza care opune două lumi diferite ca esenţă, una concretă, înnobilată de freamătul vieţii, alta cosmică, veşnică, înfiorător de rece şi singură, a constituit motivul fundamental al liricii lui Eminescu, întâlnit în poeme ca: **Luceafărul, Povestea teiului, Floare albastră, Dorinţa, Amorul unei marmore, La o artistă, Înger şi demon, Înger de pază** ş.a.

Amintirea unei iubiri adolescentine, freamătul sufletesc în aşteptarea primilor fiori ai dragostei constituie sursa poeziei **Sara pe deal,** publicată în 1888, fără voia poetului. Şi aici, iubirea se desfăşoară într-un cadru eminescian, o natură caldă şi primitoare, având puritatea şi simplitatea sentimentelor acestei lumi. Iubiţii adorm surâzând sub „vechiul salcâm”:

Ne-om răzima capetele-unul de altul
Şi surâzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. – Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?

Sara pe deal este poemul dorului de dragoste, al visului pur şi al aspiraţiei spre ideal. Aşteptându-şi iubita cu sufletul înfrigurat de nerăbdare, îndrăgostitul vibrează în armonia şi frumuseţea universului. Poezia este o idilă, cu puternice note de pastel, elemente care realizează o con-

sonanță perfectă între planul erotic şi cel al naturii. Primele două strofe, un tablou descriptiv de natură, formează un pastel independent în care natura este surprinsă în intimitatea ei, pregătită pentru a primi ocrotitoare iubirea cuplului:

Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.

Pastelul surprinde natura în momentul înserării, ca în **Zburătorul** lui Ion Heliade Rădulescu, într-un cadru rustic, cu „buciumul" care sună cu jale, „turmele" care urcă dealul şi „stelele" care apar şi „scapără" în cale, cu „luna" care trece „sfântă şi clară", cu „vechiul salcâm", locul unde se întâlnesc îndrăgostiții. Într-un asemenea cadru, oamenii care vin de la câmp cu „coasa-n spinare" aud „clopotul vechi" şi „toaca" răsunând în noapte şi prevestind clipele apropiate ale iubirii, împlinită într-un ceremonial simplu sub mantia întunericului şi a naturii protectoare.

Universul poemului e vizual şi auditiv, discret, cu sunete de-o intensitate redusă, în care elementele de pastel sunt integrate vieții, însoțesc şi accentuează sentimentul erotic, dau măsura şi tonalitatea acestuia.

În ultimele două strofe, accentul este pus pe desfăşurarea sentimentului erotic, pe evoluția acestuia după un ceremonial unic, specific eroticii eminesciene, în care iubiții trăiesc sub fascinația „farmecului", a „farmecului dulce", „duios de dulce", asemănător dorului din poezia populară, şi sunt integrați organic în circuitul naturii, în eternitatea universului.

A treia ipostază a sentimentului erotic eminescian capătă o altă dimensiune sufletească. Iubirea, neîmplinită sau pierdută, umbrită de absența iubitei, este întunecată de dezamăgire şi dor, ca în: **Departe sunt de tine, Despărțire, Atât de fragedă, S-a dus amorul, Când amintirile, Adio, O, rămâi, De câte ori, iubito, Pe aceeaşi ulicioară, Pe lângă plopii fără soț, De ce nu-mi vii, Sonete, Te duci…** ş.a.

Pompiliu Constantinescu considera că Eminescu „a simțit mai adânc ca oricine voluptatea amară a iubirii nefericite, poleind-o cu parfumul argintiu al razelor lunare, învăluind-o în taina îngânată de şopotul izvoarelor şi freamătul codrului".[1]

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 3, p. 554.

În această secțiune a liricii lui Eminescu, în care sentimentul erotic este doar o proiecție nostalgică, din care n-au mai rămas decât regretul şi amintirea, natura e frământată şi neliniştită, mai săracă, rece şi inospitalieră şi însoțeşte iubirea care s-a stins; elementele ei devin simbolice şi sugerează stări sufleteşti dominate de tristețe şi deziluzie. Cadrul este stingher, dezolant, universul, asemenea unui ocean de gheață, este dominat de ploaie, ceață, brumă, de frunzele care cad.

Aceste poezii au tonalitate de romanță şi exprimă „blânda jale" care însoțeşte amurgul dragostei, regretul față de iubirea trecută. În **Pe lângă plopii fără soț,** poetul a dat prezentului trecător valori ale eternității, iar sentimentul de regret față de iubirea pierdută este exprimat simplu, nostalgic şi cu o jale reținută:

Pe lângă plopii fără soț
        Adesea am trecut
Mă cunoşteau vecinii toți –
        Tu nu m-ai cunoscut.
La geamul tău ce strălucea
        Privii atât de des;
O lume toată-nțelegea –
        Tu nu m-ai înțeles.

Poetul de geniu ocoleşte în această romanță banalitățile şi locurile comune şi introduce accente grave, efecte ale destinului său, ale aspirației spre eternitate prin iubire. El consideră că singura condiție prin care femeia poate să atingă veşnicia este să aprindă candela dragostei şi să se lase cuprinsă de „acel farmec sfânt":

Dându-mi din ochiul tău senin
        O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
        O stea s-ar fi aprins;

Ai fi trăit în veci de veci
        Şi rânduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
        Înmărmureai măreț,
Un chip de-a pururi adorat
        Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
        Din timpurile vechi…

(Pe lângă plopii fără soț)

Dimensiunea fundamentală a existenței în poezia eminesciană, asemenea marilor creații romantice, este aceea a raportării omului, a sentimentului erotic, la ritmurile eterne ale cadrului natural care evoluează în măreția lui veşnică. Pentru Eminescu, „iubirea este al doilea surâs al tragediei noastre" după creație – aşa cum o numea Lucian Blaga, este condiția existenței şi asigurarea nemuririi, a transcendenței spre eternitate. Elementele naturii au valoare simbolică. „În vreme ce poetul va fi pământ în singurătate-i, troienit cu drag de aduceri aminte, glasul izvoarelor îi va îngâna somnul veşnic; marea va geme de patimi îmbrățişând pământul cu brațele ei de valuri, mereu aceleaşi valuri ce în zadar vor să se atârne de stâncile malurilor, luceafării îi vor zâmbi din înălțimile cerului, iar luna îl va acoperi în razele ei, alunecând prin pădurea de brazi".[1]

Creația eminesciană – de la mitologie la sistemele filosofice moderne

Întreaga creație eminesciană, de la cultul istoriei şi al naturii la erotică şi destinul ființei umane, a izvorât dintr-o profundă gândire filosofică, dintr-un mod specific poetului de a vedea şi interpreta lumea. Puțini creatori au ilustrat prin biografia şi opera lor setea de cunoaştere înfrigurată, căutarea neobosită a adevărului şi tainelor vieții, demersul existenței umane şi înscrierea ei în univers.

Eminescu s-a format încă din tinerețe în contactul direct cu folclorul şi gândirea străveche a poporului român, cu înțelepciunea şi „comoara de gânduri şi imagini" a acestuia, pe care le-a valorificat ca un prim strat, o primă componentă a concepției sale poetice şi filosofice. În acest sens, încă din primii ani, atenția şi gândul i-au fost atrase de miturile autohtone în care va afla o sedimentare a credințelor vechi izvorâte din experiența omului trăind nemijlocit în contact cu elementele naturii şi cu fenomenele universului.

Urmărind înțelesurile profunde ale existenței dăinuind încă din preistorie depozitate în producțiile folclorice, Eminescu dă acestora semnificația romantică, subliniindu-le sâmburele mitic. „E păcat, susținea poetul, cum că românii au apucat de a vedea în basm numai

[1] Eugen Todoran, *Eminescu*, Ed. Universitas, 1972, p. 337.

basmele, în obicei numai obiceiurile, în formă numai formele, în formulă numai formula. Formula nu e decât manifestarea palpabilă, simțită a unei idei oarecare. Ce face de obicei istoricul cu mitul. Îl lasă cum e, ori îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el, jucării mnemoteconice pentru copii? Nimic mai puțin decât asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, care ca atare sunt minciune, şi arată cum că mitul nu e decât un simbol, o hieroglifă, care nu e de ajuns că ai avut-o, că-i ții minte forma şi că poți s-o simți, în zugrăveala pe hârtie, ci aceasta trebuie citită şi înțeleasă”.[1]

O dată cu romantismul, interesul pentru mitologie a sporit considerabil, toți marii poeți au transferat realitatea obiectivă, săracă în sensuri şi semnificații, într-o lume a imaginației în care au focalizat relația polivalentă dintre materie şi spirit, ca permanență eternă a universului. Căci mitul înseamnă întoarcerea la „model”, la origini, la universul dintâi, fixând efemerul în materia veşnică a universului. El este „o poveste” anonimă, cu structuri etnice şi legendare, prezentate alegoric.

Importanța mitului, convertit în element estetic, în filosofia romantică, a fost subliniată de F. W. J. Schelling în „Philosophie der Kunst”, arătând că prin simbolurile mitologiei putem pătrunde în zona absolutului. În aceeaşi zonă a mitologiei romantice, Fr. Schlegel a emancipat mitul de determinarea lui logică, desprinzând sâmburele simbolic de încărcătura fantastică, de „minciună”, fapt ce a stimulat fantezia şi imaginația poetică. În felul acesta, poeziei i s-au recunoscut valorile mitice şi mitului valorile poetice.

Mircea Eliade consideră că „mitul povesteşte o istorie sacră; el realizează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor». Astfel zis, mitul povesteşte cum, mulțumită isprăvilor ființelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de o realitate totală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. E aşadar întotdeauna povestea unei «faceri»: ni se povesteşte cum ceva a fost produs, a început să fie”.[2]

Ca ultim mare romantic european, Eminescu a realizat o mitologie originală, o sinteză între mitul romantic universal, având la bază cultura creştină şi precreştină, şi mitul modern, semnificat de apelul la mitologia autohtonă geto-dacă, la straturile profunde şi autentice ale folcloru-

---

[1] M. Eminescu, *Strângerea literaturii noastre populare*, Mss. 2257.
[2] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p. 18.

lui şi ale spiritualităţii populare româneşti. Mitul românesc prin **Genaia,** şi apoi prin episodul geto-dac, personifică vechea Dacie prin Dochea, ca simbol al vechimii şi permanenţei istorice a poporului român, proiectează istoria în mitologie, dându-i dimensiuni fantastice.

Miturile eminesciene stabilesc o modalitate fascinantă de a înţelege relaţia dintre eul poetic şi univers, fără a se raporta la un singur model preluat din sanscrită, greacă, romană, germană sau din spiritualitatea altor popoare. Însetat de cunoaştere, poetul a trecut de la miturile autohtone la cele universale; s-a iniţiat în mitologiile indiană veche, budistă, ebraică, egipteană, greacă, creştină, latină, islamică, nordică (germanică), conferind mitului autohton o mai largă generalitate. Ele realizează o sinteză organică, un tot în care părţile se întrepătrund formând o osmoză unică, originală, integrând mitologia naţională în categoriile esenţiale ale culturii mitologice universale.

Poetul a cunoscut şi cultivat marile mituri ale umanităţii, începând cu cele *cosmogonice,* ale Creaţiei şi evoluţiei vieţii, continuând cu cele *eschatologice,* ale sfârşitului lumii, şi terminând cu miturile *eternei reîntoarceri,* ale re-Creării de sine a fiinţei şi a geniului. Din bogata sferă de semnificaţii a acestor izvoare se desprind numeroase mituri de creaţie şi viziuni mitice (*mitul istoriei, al visului, al somnului,* stare care adună într-un cuvânt atributele semantice ale visului, visării, adormirii, reveriei etc.), *mitul permanenţei, al lui Hyperion, al erosului* etc.

Într-un studiu temeinic asupra mitului eminescian,[1] Eugen Simion stabileşte opt mituri de mai mare circulaţie în creaţia poetului: *mitul naşterii şi al morţii universului, mitul istoriei, mitul înţeleptului, mitul erotic, mitul oniric, mitul întoarcerii la elemente, mitul creatorului* şi *mitul poetic.* Aceste viziuni mitice sunt părţi ale miturilor fundamentale pe care le circumscriu într-un tot organic.

Între miturile fundamentale des folosite de Eminescu, criticul Eugen Simion semnalează: *mitul orfic, mitul timpului etern, spaţiul mitic şi mitul eroului.*

1) *Mitul cântăreţului trac Orfeu* reprezintă motivul dezbaterii uneia dintre cele mai frecvente teme din lirica poetului, aceea a soartei nefericite a geniului, cel care respinge şi este respins de lume. În jurul acestui mit a apărut o întreagă literatură orfică. Eminescu, obsedat de destinul lui Orfeu, îl numea „miticul poet”:

---

[1] Eugen Simion, *Fragmente critice, III (Mit, Mitizare, Mistificare)*, Fundaţia Scrisul Românesc. Univers enciclopedic, p. 20-68.

Iar pe piatra prăvălită, lângă marea-ntunecată
Stă Orfeu – cotul în razim pe-a lui arfă sfărâmată…
Ochiu-ntunecos şi-ntoarce şi l-aruncă aiurând
Când la stelele eterne, când la jocul blând al mării.
(**Memento mori**)

În opera lui Eminescu, mitul orfic cunoaşte diferite forme în: *Toma Nour, Dionis, Călin Nebunul, Mureşan, Poetul, Miron, Făt-Frumos, Sarmis, Hyperion* ş.a. Motivul poetului-profet este situat între caracterul contemplativ (*Dionis)* şi cel revoluţionar, transformator (*Mureşan),* fiind reprezentarea simbolică a creatorului ademenit de tentaţia realului („Jocul blând al mării”) şi în acelaşi timp de negarea acestuia („stelele eterne”) (*Hyperion)*. În **Luceafărul,** mitul orfic apare sub ipostaza lui Hyperion, eul liric oscilând între sacru şi profan şi încercând să împace universul uman cu cel uranic.

Relaţia dintre un pământean şi o stea (luceafăr) presupune o concepţie duală asupra omului, „chip de lut” care intră în relaţia cu cosmosul prin „candela aprinsă a sufletului”. Această ipostază o poate realiza numai geniul, care moare ca om, dar trăieşte etern prin creaţie:

Deşi rari şi puţini-s, lumea nu vrea să-i vază
Viaţa lor e luptă, când mor se duc neplânşi.
(**Povestea magului călător prin stele**)

Eminescu consideră că poetul este un vizionar, un mag, geniul fiind excepţia, un atribut uman foarte rar: „mai lesne se naşte în văile nemăsurate ale haosului un nou sistem solar, decât pe pământ un geniu”.

Diversele ipostaze ale mitului orfic, ale poetului mag, le întâlnim în creaţiile: **Andrei Mureşan, Sarmis, Avatarii faraonului Tlà, Sărmanul Dionis, Geniu pustiu, Genaia, Gemenii, Strigoii, Călin Nebunul, Epigonii, Povestea magului călător prin stele, Luceafărul** ş.a.

Mitul poetic, ca element de creaţie, se referă la condiţia omului de geniu şi la misiunea poeziei de a pune „haine de imagini pe cadavru trist şi gol”, „strai de purpură şi aur peste ţărna cea grea”, teme reluate permanent în poeme ca **Epigonii, Scrisoarea I, Luceafărul, Odă (în metru antic)** ş.a.

2) *Timpul mitic echivalent cu timpul etern* este de, asemenea, o permanenţă în creaţia eminesciană, o transfigurare a timpului real cu ajutorul arhetipurilor, o proiectare a eului spre origini, când „unul erau toate şi toate erau una”. El încadrează durata nebuloasă a „începutului”,

a genezei, dar şi timpul istoric, într-o permanentă stagnare, fără fiorul dinamic al evoluţiei.

Cu ajutorul timpului mitic se realizează trecerea din lumea profană în cea sacră, depăşirea limitelor terestre şi atingerea nemuririi. Hyperion parcurge un asemenea timp al nemărginirii:

Porni Luceafărul. Creşteau
    În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
    În tot atâtea clipe (…)
Din sânul vecinicului ieri
    Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
    S-aprinde iarăşi soare.

Timpul în creaţia lui Eminescu are dimensiuni duale, este concret şi profan, măsurabil prin durata pământeană („Doar ceasornicul urmează lunga-a timpului cărare"), dar şi nemărginit, etern, universal („Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate"). El se scurge ireversibil („vremea trece, vremea vine"), dar are şi proporţii cosmice, aflate în zodia eternităţii, a duratei fără început şi fără sfârşit.

Structura eminesciană a timpului, a naşterii, a evoluţiei şi a stingerii, o întâlnim în **Scrisoarea I,** în filosofia bătrânului dascăl. Nimicul, haosul, universul nebulos al începutului sunt descrise astfel:

Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri,
La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă,
Pe când totul era lipsă de viaţă şi voinţă,
Când nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns…
Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns.(…)

Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace!…
Dar deodat-un punct se mişcă…Cel întâi şi singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl
Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii…

Sunt prezentate naşterea, începutul genezei şi evoluţia vieţii, pentru ca în final să urmeze logic stingerea, „marea trecere":

Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al nefiinţii universul cel himeric.

Înaintea genezei, timpul nespațial și nemăsurabil, dizolvat în increat, se raportează la eternitate și evoluează stihial în afara limitelor cronologice ale lumii contingentului:

Porni Luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe.

Cu nostalgia nemărginitului istoric, Eminescu acordă o mare atenție trecutului, acelui timp mitic în care au activat bărbați eroici ca Decebal, Ștefan cel Mare, Mureşan ş.a.

În structura timpului concret, istoric, poetul insistă asupra duratei profane, ciclice a acestuia, a perpetuării morții şi renaşterii în alte forme, cu acelaşi sens, repetând timpul originar, sacru, universal.

3) *Spațiul mitic ca formă sacralizată a timpului real.* Spațiul poetic eminescian îmbină elementele simbolice ale arhetipului edenic (apa, insula, codrul, grădina, marea etc.) cu cele reale, concrete, nemijlocit omeneşti, subliniind şi prin aceasta caracterul dual al existenței, pământeană şi cosmică, dorul ființei umane de o lume edenică. Spațiul mitic este o abstracțiune, o creație imaginară pură, nevoit, pentru a exista, să se interfereze permanent şi chiar să izvorască din real, din planul obiectiv al acestuia concretizat în durată, deci în evoluție temporară.

Eminescu, fără a părăsi descrierea spațiului real, văzut în măreția lui veşnică (codrul, dealul, marea, muntele, câmpia etc.), pune un accent primordial pe efectul sufletesc al acestuia, pe spațiul interior specific poeziei de meditație. Dualitatea structurii lui Hyperion, atras de pământ, de viață şi aspirând în acelaşi timp la cer, la nemurire, determină înscrierea lui în două spații mitice diferite, opuse prin natura şi calitatea elementelor componente; unul real, cu transparențe de basm, şi altul abstract, rece, definind spațiul etern. Spațiul uman concret este transpus şi el într-un plan superior prin recreerea imaginară şi trecerea în universul de basm, deci în tipare eterne:

Şi cât de viu s-aprinde el
    În orişicare sară,
Spre umbra negrului castel
    Când ea o să-i apară.

Şi pas cu pas pe urma ei
    Alunecă-n odaie,
Țesând cu recile-i scântei
    O mreajă de văpaie.

Şi când în pat se-ntinde drept
        Copila să se culce,
I-atinge mâinile pe piept
        I-nchide geana dulce.

Opus acestui spaţiu concret, constituit din elemente profane şi o atmosferă de basm, mai aproape de natura nemuritoare a Luceafărului, de marea lui combustie sufletească, este spaţiul cosmic pe care-l stăpâneşte:

Un cer de stele dedesupt,
        Deasupra-i cer de stele –
Părea un fulger nentrerupt
        Rătăcitor prin ele.

Şi din a chaosului văi,
        Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
        Cum izvorau lumine.

Cum izvorând îl înconjor
        Ca nişte mări, de-a-notul…
El zboară, gând purtat de dor,
        Pân piere totul, totul.

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
        Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
        Din goluri a se naşte.

În creaţia lui Eminescu, relaţia dintre om, care se naşte „spre a muri”, şi natura veşnică, sacră prin eternitatea ei, a codrului, văzut ca un templu al sufletului, a mării, a izvorului, elemente regeneratoare ale vieţii, presupune un spaţiu clădit pe două dimensiuni esenţiale, una terestră şi cealaltă cosmică, aflate într-o permanentă interferenţă.

4) *Mitul eroului sau sentimentul istoric* este un mit cadru, un mit al miturilor care sondează în preistoria şi istoria omenirii şi în special a Daciei, pe care-l întâlnim în poeme ca **Sarmis, Genaia, Gemeni, Mureşan** ş.a. Eminescu se raportează continuu la un prototip mitic eroic, fixat într-un spaţiu specific prin „oprirea” sau „întoarcerea” roatei istoriei. Eroii care fac istoria sunt personalităţi romantice controversate, situaţi prin calităţile lor superioare între datul istoric şi mitul care le împrumută aura sacră. Titanic, cu mari forţe prometeice, eroul eminescian

este totuşi o fiinţă istorică, care-şi percepe conştient limitele, sfârşitul individual. În planul istoriei, el se înscrie în durata cronologică şi se identifică cu modelele care-au format arhetipul, cu *Decebal* şi *Ştefan cel Mare,* personalităţi istorice mitizate, cu puteri supranaturale.

Dimensiunea filosofică a creaţiei eminesciene

Dimensiunea filozofică a abordării mitice a realităţii, acordarea acesteia cu ritmurile cosmice constituie caracteristica creaţiei eminesciene, nota specifică a romantismului său inconfundabil. Baza pe care este aşezat edificiul gândirii şi creaţiei sale, care-i conferă originalitatea şi profunzimea, este, pe lângă vasta sa cultură în care a sintetizat înţelepciunea lumii, cunoaşterea temeinică a ultimelor cuceriri ale filosofiei secolului, orizontul original format în contactul cu gândirea lui Kant şi Schopenhauer.

Eminescu este prin temperament şi formaţie un poet romantic, ultimul mare romantic european – cum remarca G. Călinescu, – care concepe creaţia ca o formă de cunoaştere, ca o „artă de a scoate din gândire, din adâncurile sufletului, un sistem al lumii, o lume pur inteligibilă, lumea spiritelor" (Novalis). Poetul se raportează permanent la problema fundamentală a existenţei fiinţei umane, la gândirea şi spiritualitatea poporului român, peste care a adăugat un strat de elemente culte, generat de filosofia germană, în special de Kant şi Schopenhauer, şi de romantismul european. Prin topirea acestor influenţe într-un sistem coerent, Eminescu a fundamentat ideea filosofică a soartei geniului şi a zădărniciei efortului uman pentru schimbarea lumii, concepţie întâlnită în **Luceafărul, Împărat şi proletar, Floare albastră** ş.a.

În **Glossă,** acţiunea umană, zbaterea fiinţei pentru descarcerarea terestră sunt eforturi inutile, poetul îndeamnă la resemnare, „tu aşează-te deoparte" şi „regăsindu-te pe tine / Tu rămâi la toate rece" şi priveşte lumea „ca la teatru", căci:

> Vremea trece, vremea vine
> Toate-s vechi şi nouă toate.

Schimbarea este o aparenţă înşelătoare; viitorul şi trecutul „sunt a filei două feţe", iar lumea este aceeaşi „Toate-s vechi şi nouă toate".

Concepţia zădărniciei oricăror eforturi umane, întâlnită în filosofia lui Schopenhauer, se bazează pe ideea ataraxiei, stare de pasivitate, de

linişte sufletească totală prin detaşare de frământările lumii trecătoare. Pornind de la această concepție, poetul va constata incapacitatea lumii terestre de a-şi satisface setea de absolut, fenomen propriu numai omului de geniu. Cu toate acestea, geniul nu se depărtează de lumea reală, de conceptele fundamentale ale gândirii raționale, ale unui univers concret, format din elemente ca: *lume, viață, moarte, iubire, natură, timp, spațiu, istorie* ş.a, care au de cele mai multe ori o încărcătură abstractă, comunicând prin sensuri şi nuanțe un înțeles simbolic.

Dorința, aspirația spre un alt univers, spre cosmos, spre absolutul uranic, este proiectată într-un limbaj abstract şi sideral: *vis, sete, dor, haos, zare, lumină, văpaie, cer, mare, ocean* (în sensul nesfârşitului, al necuprinsului).

Tendința de despresurare de limite, de negare a condiției umane inferior-terestre se manifestă, cu implicații sugestive şi simbolice, şi la nivelul limbajului poetic. Se continuă şi aici un limbaj filosofic, care nu încifrează mesajul, ci din contră îl nuanțează, adânceşte sentimentul romantic al zbaterii omului fixat definitiv într-o viață trecătoare. Ideea este exprimată plastic în **Cu mâne zilele-ți adaogi…**:

Cu mâne zilele-ți adaogi (viitorul)
Cu ieri viața ta o scazi (trecutul)
Şi ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi (prezentul).

Pentru Eminescu, *prezentul* este etern, singurul cu adevărat real, continuu, permanent:

Când unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma,
Precum când soarele apune
El şi răsare undeva.

sau:

În zadar un soare pare
A pieri în noaptea spumii,
Tot atuncea el răsare
Pe o altă față-a lumii.

Trecutul e o suită de prezenturi, o reconstituire în funcție de clipa prezentă („Trecutul şi neantul sunt unu şi acelaşi” – Faust), iar *Viitorul* este incert, ireal, prezumtiv, ipotetic, o realitate care n-a existat.

Poetul declară:

Patria vieții e numai prezentul
Clipa de față numa-n ea suntem,
Suntem în adevăr. – Iară trecutul
Şi viitorul numai o gândire.

Ființa umană aspiră să se depăşească, să iasă din timp şi să creeze un prezent înveşnicit, etern, care să exprime structura spiritului omenesc dornic de veşnicie şi absolut. O modalitate a ieşirii din timp este oprirea acestuia, zbaterea pe loc a ființei umane, într-o aparentă trecere a timpului:

Degeaba crezi c-o sta în vânt
Noroc şi idealuri
Când valuri aflã un mormânt
Urmează alte valuri.

Ideile fundamentale, care stau la baza creației eminesciene şi care marchează destinul ființei umane, sunt zbaterea pe loc într-o aparentă trecere a timpului şi veşnicia trecerii într-o aparentă oprire a vremii.

Pornind de la concepția filosofică prin care soarta geniului în lume este proiectată în neînțelegere şi nefericire, dar şi salvată de nemurire prin creație, Eminescu a elaborat poemul **Luceafărul,** sinteză a întregii sale activități poetice, *capodoperă a poeziei româneşti din toate timpurile.*

T.Vianu remarca, în legătură cu apariția poemului: „Data când Eminescuse hotărăşte să-şi publice poema coincide cu anul în care el atinge o culme, căreia nu trebuie să-i urmeze o pantă lină de coborâre, ci prăpastia şi catastrofa. S-ar spune că în presentimentul dezastrului apropiat Eminescu îşi strânge încă o dată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el priveşte toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanți de inspirație autentică şi îi concentrează într-o singură mare viziune”.[1]

Luceafărul îşi are izvoarele şi sensurile dramei, indicate chiar de poet, în creația populară națională, în basmul **Fata în grădina de aur** cules şi publicat de germanul Kunisch în timpul unei călătorii prin Țara Românească.[2]

---

[1] T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, 1930, p. 8.

[2] Richard Kunisch, *Bukarest und Stambul Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türei*, Berlin, 1861.

Basmul cuprinde povestea unei frumoase fete de împărat izolată de tatăl ei într-un castel singuratic. De ea se îndrăgosteşte un zmeu. Înspăimântată de nemurirea lui, fata îi cere să devină muritor ca şi ea. Dorind să-i îndeplinească dorinţa şi să-i demonstreze tăria iubirii, zmeul merge la Demiurg şi-l roagă să-l dezlege de nemurire. Refuzat, el se întoarce pe pământ şi o vede pe fată îndrăgostită de un fecior de împărat cu care fugise în lume. Furios şi deziluzionat, zmeul îi blestemă să cunoască chinul de-a nu muri odată; peste fată prăvăleşte o stâncă, iar pe el îl lasă să moară de durere într-o fabuloasă vale a Amintirii.

Eminescu a valorificat basmul în timpul studiilor la Berlin, modificând unele situaţii, mai ales finalul în care răzbunarea crudă a unei fiinţe superioare nu i se părea potrivită şi de aceea zmeul va rosti o urare solemnă şi glacială:

Fiţi fericiţi – cu glasul stins a spus –
Atât de fericiţi, cât viaţa toată
Un chin s-aveţi: a nu muri deodată.

Versificarea basmului formează un poem cadru, cu multe elemente epice, care vor fi eliminate în cele cinci variante, şi transformat succesiv într-o creaţie lirică, în care „povestea” devine doar un pretext alegoric al unei profunde meditaţii romantice asupra soartei geniului şi a condiţiei lui în lume. Lirismul şi structura poetică sunt adâncite prin eliminarea integrală a elementelor epice şi a încărcăturii de basm. În acest sens, poetul modifică tema şi simplifică fabulaţia, reduce „personajele” la trei, pe care le transformă simbolic în voci lirice.

Indiferent de sursele anecdotice sau biografice care stau la baza poemului, Eminescu le obiectivează, dându-le sens alegoric şi ridicându-le la un înalt grad de generalizare şi deci insuflându-le fiorul de eternitate.

Ideea geniului nemuritor este afirmată de Eminescu încă din epopeea geto-dacică prin **Sarmis** şi mai târziu prin **Mureşan** şi **Povestea magului călător prin stele.** Deci nu este cu nimic legată de unele evenimente biografice izolate şi curente.

T. Vianu observa faptul că „există un lirism înscris într-un cadru de baladă… Luceafărul lui Eminescu este o creaţie aparţinând acestei lirici mascate, şi de aceea era cu totul necesar înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenţia cititorului de la intenţia miezului liric al bucăţii către interesul inadecvat aici pentru peripeţii”.

Conflictul existent în basm este mutat din planul exterior în cel interior, generator de tensiune sufletească, de delimitare a celor două lumi cărora le aparţin „eroii” lirici.

Dragostea adolescentină a fetei de împărat îl determină pe Luceafăr să tindă a se apropia de ea prin renunțare la nemurire; trădarea acesteia însă îl îndepărtează şi, în acord cu starea lui veşnică, rămâne singur, în eternitatea rece şi sfidătoare.

Fata de împărat revine la dimensiunile ei sufleteşti – terestre şi prin atingerea de Cătălin, „viclean copil de casă”, „guraliv şi de nimic” (simbolul reducției spirituale, al esenței pământeşti), ea devine Cătălina, capătă un nume comun şi îşi pierde atributele adolescenței.

În **Luceafărul,** ca şi în alte poezii ale lui Eminescu, apar trei mari nivele ale existenței, *cerul,* cu stelele, luna şi luceferii, *marea,* cu valurile, râurile şi izvoarele, şi *pământul,* cu văile şi pădurile lui. Din aceste zone simbolice coboară Luceafărul; mai întâi din una neptunică, fiind născut din spuma mării prin împreunare cu cerul, iar a doua oară dintr-o zonă *plutonică,* învăpăiat de focul originar, fiu al Soarelui şi al Nopții.

Acțiunea poemului se desfăşoară interferând atât *pământul,* cât şi *cosmosul,* infinitele spații interstelare. Organizat în planuri antitetice (terestru, cosmic, real, fantastic), el cuprinde 98 de strofe (în prima variantă, publicată în 1883, cuprindea 101 strofe), grupate în patru tablouri.

Poem prin excelență liric, **Luceafărul** are o structură narativă în care subiectul se desfăşoară în stilul evenimentelor din basm, fiind redate la persoana a treia, cu o dimensiune atemporală, marcată prin formula „a fost odată…”. Interferența genurilor (liric, epic, dramatic) conferă poeziei o mai mare profunzime a semnificațiilor, o structură organizată la nivele diferite: o poveste fantastică de iubire; o alegorie pe tema geniului; o viziune simbolică a demersului existențial.

Primul tablou al poemului cuprinde povestea de iubire dintre fata de împărat şi Luceafăr, fiecare aparținând unor lumi diferite, ireconciliabile. Cadrul de desfăşurare a idilei este *terestru,* atmosfera gravă, solemnă, iar comunicarea este onirică, realizată în vis, ca rezultat al imaginației şi dorinței fetei de împărat.

Luceafărul pătrunde în „cămara” fetei şi țese asupra ei „o mreajă de văpaie”, îi atinge mâinile şi-i închide genele urmând-o în vis:

Ea îl privea cu un surâs,
    El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
    De suflet să se prindă

Iar ea vorbind cu el în somn,
    Oftând din greu suspină:
– O, Dulce-al nopții mele Domn,
    De ce nu vii tu? Vină!

Apariția Luceafărului, umanizarea lui iau chipul pământesc al unui tânăr de o frumusețe princiară, sau demonică:

Părea un tânăr voievod
        Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
        Pe umerele goale (…)

Din negru giulgi se desfăşor
        Marmoreele brațe
El vine trist şi gânditor
        Şi palid e la față

Dar ochii mari şi minunați
        Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saț
        Şi pline de-ntuneric.

Metamorfoza Luceafărului pentru a se întrupa într-un tânăr apelează la miturile cosmogonice. El e „un mort frumos cu ochii vii”, căci nemurirea e socotită de omul comun o formă a eternității, deci a morții. Pentru a-şi apropia fata de împărat, a o determina să-l urmeze, el îi promite să o facă stăpână în împărăția tatălui său, adică peste cerul înstelat, precum şi în împărăția mamei sale, peste palatele de mărgean din fundul oceanelor:

Din sfera mea venii cu greu
        Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu,
        Şi mumă-mea e marea.

Înfricoşată, fata de împărat refuză, intuind imensitatea prăpastiei ce-o desparte de nemurire; ea vrea să rămână muritoare.

La a doua apariție a sa în somnul fetei Luceafărul, îi declară că s-a născut din împreunarea Soarelui cu Noaptea, alte două realități cosmice. El îi făgăduieşte miresei sale „cunună de stele” şi-i oferă cerul, pe care să răsară strălucitoare, „mai mândră decât ele” (alte stele):

O, vin, odorul meu nespus,
        Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
        Iar tu să-mi fii mireasă.

Refuzat şi de data aceasta de pământeana fată de împărat, care-şi dă seama de imposibilitatea nuntirii lor, cerându-i să devină ca ea făptură muritoare, Luceafărul ia hotărârea supremă de a renunța la nemurire, la lumea lui fără păcate, cerându-i Demiurgului să fie iertat de Veşnicie.

În acest tablou, Luceafărul apare în două ipostaze succesive diametral opuse: una exprimând răceala de gheață, cealaltă senzația focului; era înger, apoi demon – mistuit fiind de o patimă, de o ardere interioară care-l face să apară ca o flacără nestinsă. Intensitatea iubirii lui, neobişnuită pentru un pământean, devine dureroasă pentru fata de împărat:

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

Luceafărul este „ființă dintru început”, născut din haos o dată cu geneza, cu văzduhul, soarele, luna, marea şi celelalte elemente ale naturii. El doreşte ridicarea lumii terestre la esența ei veşnică şi de aceea o cheamă pe fata de împărat în lumea lui nemuritoare. Atunci când aceasta refuză, el este în stare de jertfa supremă şi în numele iubirii acceptă să devină muritor.

Tabloul al doilea este un început de idilă intimă şi familiară, desfăşurat într-un cadru terestru obişnuit, în care comunicarea este stereotipă şi banală. Un personaj comun, care corespunde perfect visului erotic al fetei, pe nume Cătălin, „un paj de curte” isteț şi priceput în jocul dragostei omeneşti, o vindecă pe fată de dorul de luceferi. Iubirea lor e deplină şi armonioasă, are ceva uşor, şăgalnic şi o dată feminitatea împlinită, dragostea fetei urmează drumul firesc, pământean:

Dar ce frumoasă se făcu,
Şi mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Inițierea în dragoste se produce prin cunoscutele viclenii omeneşti, în chipul cel mai simplu:

Dacă nu ştii, ți-aş arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binişorul.

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele laţul,
Când ţi-oi întinde braţul stâng
Să mă cuprinzi cu braţul.

Tabloul al treilea este proiectat în antiteză cu precedentul şi prezintă călătoria Luceafărului în spaţiul interstelar şi dialogul cu Demiurgul.

Descrierea călătoriei e genială, de o sugestie artistică halucinantă, în care elementele abstracte capătă vibraţie şi concreteţe:

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele –
Părea un fulger neîntrerupt
Rătăcitor prin ele.

În această secvenţă, cadrul e de-o răceală inumană şi limbajul sentenţios, gnomic. Imaginile materializează, în chip surprinzător, abstracţiunile. Eminescu este unul dintre cei mai înzestraţi autori de cosmogonii, şi un extraordinar poet al fenomenelor fizice. Pentru un asemenea zbor, aripile Luceafărului „cresc" la dimensiuni uriaşe şi asta se întâmplă cu cât se depărtează de pământ, cu cât scapă de sub presiunea înrobitoare a Terrei. Din cauza vitezei colosale a luminii, mişcarea pare „un fulger neîntreupt". Haosul, denumind confuzia elementelor înaintea Creaţiei, la Eminescu e izvorul şi geneza luminii:

Şi din a chaosului văi
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;

Nespaţialitatea atemporală este atributul veşnicului şi nu dimensiunea lui, care presupune spaţiu şi timp ca elemente măsurabile. Zborul Luceafărului spre Demiurg, metaforă a cunoaşterii nelimitate, este veşnic prin insondabilul lui şi nu se încadrează în timp şi spaţiu, constituie finalitatea acestora, forma de negare a lor, de suspendare înaintea intrării în marele neant.

Demiurgul îi refuză cererea de a deveni muritor („să-i reia al nemuririi nimb") şi-l pune să privească spre pământ să vadă pe cea pentru care se sacrifică.

Refuzul ziditorului îl determină pe Hyperion să-şi clarifice conştiinţa de geniu nemuritor şi să înţeleagă că „lumină din lumină" fiind, el nu se poate degrada pentru ase întrupa în „lacrimă şi tină":[1]

---

[1] Eugen Todoran, *Eminescu*, Editura Minerva, 1972, p.522.

Tu eşti puterea mea, nu pot
Să neg acea putere
Dar cere-mi universul tot
Ce nu pot da nu cere

Iar tu Hyperion rămâi
Oriunde ai apune…
Tu eşti din forma cea dintâi
Eşti veşnica minune
Cere-mi cuvântul meu dentâi –
Să-ți dau înțelepciune?

În tabloul al patrulea sunt redate iubirea Cătălinei cu Cătălin şi revelația Luceafărului asupra superiorității lui, a apartenenței la o lume eternă. Acțiunea intimă, senzuală se petrece, ca şi în prima secvență, în plan terestru şi cosmic rece, distantă, rațională, cele două nivele fiind surprinse într-o antiteză, specifică celor două lumi.

Contemplând, din „locul lui menit din cer", idila mult prea omenească a celor doi, atunci când e invocat din nou de fată, Luceafărul e rece şi distant, „nu mai cade ca-n trecut / În mări din tot înaltul", ci îşi rosteşte sentențios mesajul definitiv al însingurării sale, al depărtării de lumea cu care e incompatibil:

– Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?
Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.

Poemul cuprinde în principal gândirea geniului, în planul de adâncime, în sensurile profunde ale alegoriei, dincolo de frumoasa poveste de iubire.

Eminescu decodează înțelesul alegoriei, declarând pe marginea manuscrisului: „În descrierea unui voiaj în Țările Române, germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. În înțelesul alegoric ce i-am dat, este că geniul nu cunoaşte moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării; pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înțeles alegoric".

Luceafărul este, deci, o alegorie romantică, un complex de simboluri şi metafore pe tema rostului în lume al geniului, solitar şi nefericit prin propria-i structură, metaforă oglindind în plan ideal viața poetului. Poemul este o capodoperă şi prin muzicalitatea desăvârşită a limbajului şi perfecțiunea sintaxei poetice, prin simplitatea formei, fără o încărcătură greoaie de metafore şi alte epitete ornante. Astfel, fata de împărat e denumită simplu cu forma superlativului popular „o prea frumoasă fată” (poetul a renunțat pe parcurs la alte apelative: „un ghiocel de fată”, „un vlăstărel de fată” etc.). Limbajul este în general gnomic şi aforistic, colorat cu maxime, sentințe şi percepte morale de natură folclorică.

În **Luceafărul,** ca şi în alte poezii, „Eminescu îşi arată compasiunea pentru geniul nemuritor, întrucât în «raza gândurilor eterne», adică în «cugetul» care-l face nemuritor, se recunoaşte «ființa ce nu moare», făcându-l contemporan cu «lumea» ce, veşnică fiind, veşnic se schimbă”.[1]

M. Eminescu – proza filosofică: real, oniric, fantastic

Proza lui Eminescu, diferită de peisajul literaturii române a epocii, este surprinzătoare prin structura ei unică şi viziunea fantastică cu care surprinde şi redă esența evenimentelor reale.

Spirit cu adevărat modern, poetul şi-a depăşit epoca şi a impus alți parametri de valoare, alte dimensiuni sufleteşti şi o altă sensibilitate literaturii naționale. El a spart, fără nici un fel de complexe, tiparele tradiționale ale prozei narative în care specificul autohton era mai mult o caracteristică de suprafață, un element pitoresc de culoare locală. Inovația şi spiritul modern al creației sale nu se bazează însă pe ruperea de tradiție, pe negarea literaturii anterioare, ci pe asumarea afectivă şi critică a acesteia, a „trecutului nostru cel mai vechi”, a spiritului românesc în durata lui istorică şi cosmică. Sunt elocvente pentru concepția constructivă a poetului pioşenia şi respectul cu care se apleacă asupra acelor „zile de aur a scripturilor române” şi a poeților care „au scris o limbă, ca un fagure de miere”.

Eminescu a fost un creator total, substanța şi vibrația autentică a creației sale (poezie, proză, publicistică) sunt date de febrilitatea neobişnuită a spiritului, de încordarea interioară demiurgică şi de perspectiva

---

[1] Eugen Todoran, *Eminescu,* Ed. Minerva, 1972, p. 531.

vizionară în care concepe viaţa. Destinul său creator s-a afirmat cu vigoarea şi maturitatea marilor gânditori şi la numai 19 ani a aşezat pe temelia operei sensurile adânci ale existenţei, concentrate în două eternităţi, iubirea şi moartea, care s-au unit în fiinţa sa şi l-au atras definitiv.

Neînţeleasă în epocă şi cunoscută superficial până mai târziu, proza lui Eminescu a fost contestată de unii critici sau trecută în plan secundar, în raport cu poezia, fiind valorificată la adevărata ei valoare abia în secolul al XX-lea, când a fost integrată, prin studiile lui G. Călinescu, T. Vianu şi Eugen Simion, în gândirea poetică unitară a marelui creator. Numai judecăţile limitate, după care romanul trebuie să conţină neapărat caractere şi observaţie de tip balzacian, au putut minimaliza proza eminesciană şi în mod deosebit romanul **Geniu pustiu**, eludând specificul prozei poetice în care realitatea este surprinsă într-un alt registru, în zona ei de idealitate transfigurată în fantastic, deci, în afara genului epic propriu-zis. Este meritul lui G. Călinescu de a fi pus pentru prima dată în evidenţă adevărata dimensiune a manuscriselor în proză şi de a fi subliniat titanismul romantic, fantezia îndrăzneaţă, natura meditativă şi neliniştea în cercetarea orizonturilor largi ale existenţei.

În contextul evoluţiei prozei naţionale, copleşită de influenţe, adaptări şi modele din literaturile europene de multe ori submediocre, cu puţine reuşite originale, contribuţia lui Eminescu prin romanul **Geniu pustiu** şi, în special, prin nuvelele romantice **Sărmanul Dionis**, **Cezara**, **La aniversară**, **Avatarii faraonului Tlà**, **Poveste indiană** ş.a este substanţială, marchează o altă direcţie şi o altă modalitate de proză şi introduce, pentru prima dată în literatura română, fantasticul romantic, chemarea absolutului şi a perfecţiunii.

Eminescu n-a exclus în opiniile sale proza epică de calitate şi a apreciat deseori valoarea şi importanţa operei lui Ion Creangă şi a lui Ioan Slavici, încercând să scrie chiar el unele proze specifice realismului popular (**La curtea cuconului Vasile Creangă, Părintele Ermolachie Chisăliţă, Visul unei nopţi de iarnă, Moş Iosif, Aur, mărire şi amor)**, lipsite de verva specifică a lui Creangă şi de puterea de obiectivare a lui Slavici.

„Miracolul eminescian poate fi contemplat şi aici” – consemna T. Vianu, care-l considera pe Eminescu printre cei mai mari prozatori români. Eminescu este, înainte de toate, „un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realităţii, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificaţii adânci”.[1]

---

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 138-140.

„Proza lui Eminescu – remarca Pompiliu Constantinescu– nu este jocul suplimentar al unui geniu, în marginea poeziei lui; ea se integrează într-un sistem de mituri lirice, într-o structură a personalității oferindu-ne un întreg spațiu spiritual, înlăuntrul căruia putem descifra mai clar viziunea cosmică a poetului”.[1]

Prima perioadă de creație eminesciană este marcată de ample proiecte, atât în poezie, cât şi în proză. În anul în care debuta cu câteva poezii în revista *Familia* a lui Iosif Vulcan, traducea şi publica o nuvelă din literatura suedeză (**Lanțul de aur** de Onkel Adam [pseudonimul lui C. A. Vitenberg]), o proză de atmosferă terifiantă, cu evenimente de un dramatism îngrozitor.

La o vârstă foarte fragedă (nu împlinise 18 ani), Eminescu îşi propune să scrie un roman social-filosofic pe care-l intitulează **Naturi catilinare** (termen care în accepția autorului capătă sensul de ființe problematice, faustiene şi dornice de idealuri superioare) şi în care voia să surprindă frământările generației sale, sceptică şi lipsită de sentimente patriotice, în comparație cu marile idealuri ale înaintaşilor.

Abandonat în manuscris, un capitol din amplul roman proiectat a constituit materia unei alte creații de tinerețe, a romanului **Geniu pustiu**, scris la vârsta de 19 ani şi publicat în 1904 de Ion Scurtu.

În anul în care trimitea lui Iosif Vulcanprimele poezii spre publicare, Eminescu îl anunța că în curând îi va trimite o nuvelă aproape gata. După toate probabilitățile, era vorba de **Jurnalul lui Toma Nour,** un capitol din romanul **Geniu pustiu**. Acest lucru dovedeşte că romanul a cunoscut o perioadă de creație de câțiva ani, fiind început, cel puțin parțial, încă din 1866-1867. „Am începutsă-l scriu – declara Eminescu – după impresii nemijlocite din anul 1868 pe când eram în Bucureşti, poate după un episod ce mi l-a povestit un student din Transilvania”.[2]

Acțiunea romanului converteşte experiența de viață a poetului în mitul romantic al imposibilității adaptării geniului la realitatea socială şi umană.

Metafora „geniu pustiu” traduce în planul existenței romantice destinul creatorului sceptic, singur şi sfâşiat (pustiit) de contradicțiile interioare. Geniul pustiu este simbolul omului superior, fără aderențe la relațiile interumane, pe care le judecă după un tipar absolut. Romanul, pe care autorul intenționa în prima fază să-l numească **Geniu furtunatic,** este o operă poetică şi filosofică, deosebită de proza obiectivă

[1] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 1, E.P.L, p. 536.
[2] I. E. Torouțiu, Gh. Cardoş, *Studii şi documente literare*, I, 1931, p. 322.

apărută până atunci, în cea mai mare parte aflată sub influenţa romanului clasic balzacian. Autorul subliniază că are o implicare afectivă în evenimentele povestite: „Vă voi nara o istorie ciudată – declara el – în care am jucat şi eu un rol deşi foarte secundar”.

Primele două părţi sunt formate dintr-un eseu în care naratorul se implică în acţiune şi explică motivul pentru care a scris romanul, fiind determinat de întâlnirea într-o cafenea bucureşteană cu Toma Nour, un student ardelean, „un poet ateu”, o natură mistică şi demiurgică; „întunericul din trecutul meu era metafora acestui nume: Toma Nour”. Aceste capitole au caracterul de jurnal intim, „de fapt întâiul şi unicul jurnal românesc construit aşa cum Goethe l-a început în al său Werther” – remarcă G. Călinescu. Aici, la începutul romanului, naratorul îşi prezintă ideile despre mersul societăţii şi concepţia despre roman, socotit”metaforă a vieţii”, deci, esenţa realului transfigurat într-un univers ideal, fără a reproduce sau a descrie realitatea în formele ei brutale, neinteresante. Opera poetică este considerată o ficţiune, expresia unei *viziuni* şi, totodată, *viziunea* unei conştiinţe asupra existenţei, dincolo de efemer, adică în ordinea universală şi eternă a lucrurilor.

Partea a doua a romanului cuprinde mistificarea romantică a autorului, în care Toma Nour, ajuns într-o închisoare germană, îi trimite manuscrisul autobiografiei pentru a fi publicat după moartea sa. E vorba de Jurnalul lui Toma Nour în care unele momente ale vieţii sale sunt marcate de o iubire trădată şi de revoluţia de la 1848 din Transilvania.

Portretul acestui student ardelean, înzestrat cu însuşiri extraordinare, este prototipul eroului romantic, „un înger căzut… un satan dumnezeesc”, „aruncat din cer pentru că s-a revoltat în contra ordinei supreme”, care întruchipează, într-un fel, personalitatea fizică şi spirituală a lui Eminescu. El este un răzvrătit şi un inadapatabil din raţiuni superioare şi militează pentru reforma societăţii, care să se bazeze pe o nouă structură morală şi pe adevărate valori naţionale.

Toma Nour l-a cunoscut la Cluj pe Ioan, un pictor rebel, o altă ipostază a tânărului romantic, care-i face cunoştinţă cu Poesis, sora fostei lui iubite. În viaţa erotică, Toma este un înfrânt. „Demon rece, cu inima de bronz, el este uşor pradă unei iubiri istovitoare, nefericită, în care Poesis, fiinţă diafană şi anxioasă, pe care o iubea, îl trădează”.[1] Actriţă săracă, nevoită să-şi îngrijească tatăl bolnav, Poesis devine întreţinuta unui conte şi a unor tineri corupţi, fapt ce-l dezamăgeşte pe Toma Nour şi-i răneşte amorul propriu.

---

[1] Eugen Simion, *Proza literară*, Editura pentru Literatură, 1964, p. XVI.

Tudor Vianu consideră că eroul este „un suflet complex în care un individualism excesiv putea exista cu o înflăcărată sensibilitate națională”.[1]

Deziluzia în viață, decepția sentimentală îl determină pe Toma Nour să ia calea codrilor şi „auzind durerea buciumului” să se alăture luptei sociale şi naționale desfăşurate de Avram Iancu.

După înfrângerea revoluției, eroul revine la Cluj într-o stare de scepticism şi deziluzie, mai ales că află dintr-o scrisoare lăsată de Poesis, după moarte, că l-a trădat din cauza sărăciei, a lipsurilor materiale.

În finalul romanului, eroul pleacă departe de patrie şi într-un fragment separat de acțiunea acestei proze, intitulat **Toma Nour în ghețurile Siberiei,** se consemnează că a fost judecat la Petersburg şi deportat în Siberia, unde este lăsat să putrezească şi să viseze la planurile lui reformatoare.

Acțiunea romanului redă istoria destinului a trei personaje: scriitorul, care după procedeul romantic vrea să rămână anonim şi declară că publică un manuscris al unui prieten mort în împrejurări dramatice, Toma Nour, poet şi pictor, autorul fictiv al memoriilor, şi Ioan, un pictor rebel. Acestea sunt de fapt, aşa cum reiese din acțiunea romanului, alter-ego-urile lui Eminescu.

Complexitatea naratorului, „natură catilinară”, este dată de asemănarea, nu numai fizică, ci şi a ideilor şi convingerilor, cu eroul său Toma Nour, de unde concluzia că **Geniu pustiu**, fără a fi redus la caracterul lui autobiografic, în sensul strict al comunicării, este un roman poetic în care Eminescu se proiectează integral, mai ales în viața sa spirituală.

Toma Nour „era frumos, de-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină şi rece precum cugetarea unui filozof. Iar asupra frunții se zbătea cu genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit, ce cădea pe nişte umeri compacți şi bine făcuți. Ochii săi mari, căprii, ardeau ca un foc negru sub nişte mari sprâncene stufoase şi îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum şi-l închipuesc pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un Satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un Satan mândru de cădere, pe-a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, şi iadul îndărătnicia, un Satan dumnezeesc, care, trezit în ceri, a sorbit din

---

[1] T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1971, p. 270.

lumina cea sfântă, şi-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, şi-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ, să nu-i rămână decât decepţiunea şi tristeţea, gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri. Repedea îmflare a nărilor şi vioaia sclipire a ochilor semnala o inimă din cele nebune, un caracter pasionat. Talia sa subţire, fină şi mâna sa albă cu degetele lungi şi aristocrate semăna cu toate astea a avé o putere de fier. Toată expresiunea în sine era de-o putere generoasă, deşi infernală”.[1]

Personajele, Toma Nour, faţa nocturnă, demiurgică a poetului, care exprimă fantezia, visul, abandonarea în irealitate, şi Ioan, ipostaza diurnă a acestuia, forţa titanică, revoluţionară, dorinţa satanică de schimbare a lumii, nu au structura unor caractere, sunt arhetipuri excepţionale, voci lirice, măşti, ipostaze ale eului eminescian. Ele se completează şi se armonizează în acţiune, îmbinând planul activ social-istoric cu cel intim, de vis spre idealitate.

Toma Nour, eroul neîmpăcat cu societatea timpului, este contradictoriu; coboară în istorie pentru a încerca materializarea concepţiilor sale; în acelaşi timp se detaşează de tumultul vieţii pentru a-şi asigura independenţa cugetului şi idealul de creator. El este într-un permanent conflict cu istoria şi cu propriul destin şi traversează existenţa cu o conştiinţă tragică, cu o „nelinişte metafizică ce umple până la margine toate încăperile sufletului” (D. D. Roşca).

O altă creaţie în proză rămasă printre manuscrise este **Avatarii faraonului Tlà,** titlu dat la publicarea acesteia, în 1932, de către G. Călinescu, criticul care a întocmit un prim studiu despre acest text. El remarca la apariţia nuvelei: „Titlul proiectului de nuvelă a lui Eminescu este dat de mine, el însă corespunde întrutotul cuprinsului povestirii, neterminată, care tratează un caz de metempsihoză”.[2]

Nuvela cuprinde o sinteză a formelor narative şi fantastice din proza lui Eminescu, e drept insuficient integrate în structuri artistice definitive. Autorul apelează la numeroase surse din literaturile europene, pe care le citează şi le consideră „materie primă” ideală pentru declanşarea unei gândiri originale.

Acţiunea, complexă şi de o tensiune maximă, a fost enunţată succint într-un manuscris mai vechi (căruia G. Călinescu, cercetătorul avizat

---

[1] M. Eminescu, *Geniu pustiu (Proza literară)*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 128-129.

[2] G. Călinescu, *M. Eminescu – Avatarii faraonului Tlà*, „Adevărul literar şi artistic”, 1984, p. 153-154.

al arhivei eminesciene, îi dă titlul **Archaeus)** şi care probabil a fost conceput ca o introducere teoretică a nuvelei **Avatarii faraonului Tlà.**

Ideea care stă la baza acestei nuvele, aceea a migrării şi reîncarnării sufletelor, dezvăluie preocupările lui Eminescu în epoca de început a creaţiei şi proporţiile proiectului său narativ.

Acţiunea are o structură unitară, cu toată diversitatea întâmplărilor succesive ale eroului, pe care G. Călinescu o împarte în şase secvenţe, intitulate, după aventura migrării sufletului eroului: **Mefis noaptea**, **Tristeţea unui faraon**, **Taina piramidei**, **Cerşetorul nebun şi Sevila**, **Din cerşetor, marchiz. Marchizul Alvarez şi umbra sa** şi **Un mort viu. Societatea *Amicii întunericului***.

Criticul N. Ciobanu, într-un studiu despre proza lui Eminescu, grupează aceste secvenţe în „trei micronuvele”[1] „de un senzaţionalism romantic, cu castele fermecate şi magie”, apropiate de atmosfera din **Egipetul** cu care are unele puncte de asemănare.

Cea dintâi micronuvelă redă sfârşitul faraonului Tlà într-o atmosferă de mister romantic în care descrierea fantastică a locului şi timpului creează un univers senzaţional, miraculos care va domina desfăşurarea acţiunii întregii nuvele. Regele Tlà, trăitor în măreţul palat al faraonului Memfis, rămâne văduv şi înainte de moarte îndeplineşte un ritual străvechi al reîncarnării într-o altă viaţă. Pentru aceasta, toarnă într-o cupă cu apă din Nil câteva picături dintr-o substanţă miraculoasă şi îşi vede propriul viitor pe o perioadă de cinci mii de ani.

După acest ceremonial, regele porneşte să-şi îndeplinească destinul printr-o dumbravă feerică şi odihnitoare unde se afla un lac prin care se cobora într-un loc subteran care marca sfârşitul. Aici, el găseşte sicriul Rodopei, soţia sa moartă mai demult şi îşi dă şi el sfârşitul. (Descrierea insulei de o frumuseţe ireală, odihnitoare în care are loc moartea regelui Tlà, este asemănătoare cu cea din finalul nuvelei **Cezara**).

A doua structură narativă are o desfăşurare mult mai dinamică decât prima şi cuprinde câteva avataruri ale eroului, printre care şi reîncarnarea lui în bătrânul şi nebunul cerşetor Baltazar din Sevillia epocii medievale. Acesta are un vis bizar, crede că s-a transformat într-un cocoş şi,în toropeala lui, este socotit mort şi îngropat în cimitirul oraşului, de unde îl trezeşte un brotăcel ţipând vechiul lui nume: Tlà, Tlà, Tlà.

[1] N. Ciobanu, *Eminescu – Structurile fantasticului narativ*, Ed. Junimea, 1984, p. 153-154.

Spațiul ermetic al propriului coşciug se transformă printr-o transferare miraculoasă într-o „sală frumoasă plină de flori şi oglinzi”, iar Baltazar devine un bătrân bogat, marchizul Alvarez, care, generos, renunță la mâna tinerei Ana şi-i dăruieşte jumătate din averea sa.

Stabilit la Paris, bătrânul marchiz îşi pierde întreaga avere, fiind jefuit de favorita sa Ella, eveniment care-l îndurerează şi-i produce moartea şi migrarea sufletului într-o altă viață, aceea a tânărului francez Angelo (apropiat ca spirit şi credință de eroul lui Dumas-père din drama **Angelo)**, un misogin, indiferent la farmecele feminine, asemenea călugărului Ieronim din nuvela **Cezara.**

A treia micronuvelă (**Frumosul Angelo şi Societatea *Amicii întunericului***), ultima verigă a migrării sufletului, prezintă modul de manifestare a celor două tipuri de iubire, cel angelic şi cel posesiv, sălbatic, „urât, ordinar”, meschin. În această secvență se repetă, în alte locuri şi în alte timpuri, scena din primul fragment în care regele Tlà moare lângă sicriul Rodopei. Aici, Angelo, ultima lui întrupare, este pe catafalc „mortul frumos”, vegheat de femeia iubită care rosteşte un monolog semnificativ pentru caracterul romantic al acestuia: „O, Angelo! zise încet, ai ştiut tu ce-i amorul, ca să-l dispreţuieşti…? Ţi-a mângâiat vreodată urechea acele dulci şi întunecoase flori ale nopții, vorbele de iubire, desmierdările unei femei… a bătut vreodată la fruntea ta acele bătăi line, sărutările, pe care o gură umedă de femeie să le bată spre a afla cari gânduri sunt acasă… ale amorului, ale dorinței, ale durerii?… Ah, sărmană ființă solitară, te acopăr cu flori… dormi, dormi!”[1]

Cu sufletul reîncarnat al regelui Tlà, Angelo participă la o şedință de spiritism în cadrul Societății oculte *Amicii întunericului* şi este introdus, legat la ochi, într-o încăpere subterană, pe care un băiat frumos, presupus a fi o grațioasă „androgină”, purtând numele de Cezar sau Cezara, o preface, cu o vargă magică, într-o feerică sală de bal şi de concerte. Ajuns pe scenă, Angelo este pus de Cezara să interpreteze rolul de cavaler îndrăgostit de o regină şi îmbrăcată în haine de Hamlet-femeie şi îl agresează erotic cu violența unei „tigroaice”, dovedind mai mult dorința de posesiune absolută, decât pasiune erotică.

Pentru a-şi păstra inocența şi independența sufletească, Angelo îşi propune să o uite pe Cezara şi femeile în general, dar, readus la club,

---

[1] M. Eminescu, *Geniu pustiu (nuvele),* Editura pentru Literatură, 1966, p. 284.

aceasta îi face cunoştinţă cu o tânără Lilla sau Ella (corespondenta Ellei care-l ruinase, într-o altă viaţă, pe marchizul Alvarez).

Fata era un înger care-l iubea demult şi care i se dăruieşte candid, punându-l în situaţia de a deveni „umilul bărbat al unei femei mici”, spre satisfacţia răutăcioasă a Cezarei, care-i face teoria schopenhaeriană a iubirii: „… nu vezi că eşti o unealtă în mâinile unui demon, că eşti jucăria simţurilor tale, că nimic ce ai nu e al tău, că tu eşti cauza involuntară, pe care natura sau numeşte-o cum vrei, îşi scrie aşa numitele scopuri măreţe”.[1]

Cezara este o primă ipostază a femeii agresive, voluntare, dornică de împlinire erotică, predilecţia lui Eminescu în majoritatea prozelor şi poemelor lirice. Bărbatul, fie Angelo, fie Ieronim sau Dionis, este factorul pasiv, abstras din real, un înger sau un demon care respinge brutalitatea condiţiei umane, iubirea senzuală fără satisfacţii. El va fi maculat de contactul cu lumea, cu femeia limitată la dorinţele împlinirii unei iubiri terestre.

Textul prozei **Avatarii faraonului Tlà** a rămas neterminat, autorul reluând unele pasaje şi motive în **Cezara,** nuvelă publicată în 1878, în care elimină ideea de metempsihoză şi dezvoltă concepţia schopenhaueriană despre „metafizica amorului sexual”, expusă în scrisoarea bătrânului Euthanasius către Ieronim.

Cezara, printre primele proze publicate de Eminescu, este evident apropiată de **Avatarii faraonului Tlà,** nu numai prin numele personajului feminin, ci şi prin concepţia despre iubire şi structura filosofică a textului.

Acţiunea nuvelei, puţin complicată în evenimente exterioare, pune accentul pe tensiunea sufletească a eroilor, structuri romantice excepţionale, pe desfăşurarea pasiunii lor erotice. Tânăra contesă Cezara (diferită ca temperament de personajul cu acelaşi nume din **Avatarii faraonului Tlà)** este fiica unui marchiz desfrânat, decăzut şi sărăcit, promisă de soţie, fără voia ei, marchizului Castelmare pentru a şterge unele datorii făcute de tatăl ei la jocul de cărţi.

Portretul tinerei contese este ţesut în razele de lumină aurii ale spiritului romantic: „Faţa ei era de-o albeaţă chihlimbarie, întunecată uneori de-o viorie umbră, transpoziţiunea acelui fin sistem venos, ce concentrează idealele artei în boltită frunte şi-n acei ochi de-un albastru întuneric, cari sclipesc în umbra genelor lungi şi devin prin

[1] *Op. cit.,* p. 313.

asta mai dulci, mai întunecoşi, mai dornici. Părul ei blond pare-o brumă aurită, gura dulce cu buza dedesupt puţin mai plină părea că cere sărutări, nasul fin şi bărbia rătundă şi dulce ca la femeile lui Giacomo Palma (pictor italian). Atât de nobilă, atât de frumoasă, capul ei se ridica c-un fel de copilăroasă mândrie, astfel cum şi-i ridică caii de rasă arabă, ş-atunci gâtul înalt lua acea energie marmoree şi doritoare totodată ca gâtul lui Antinous" (simbolul frumuseţii plastice, tânăr din Bitinia înzestrat cu o mare frumuseţe).[1]

Perfecţiunea fizică este întregită de profunzimea sentimentului erotic care merge până la sacrificiu. Imaginea ei, surprinsă pe malul apei „… îşi golise gâtul ei de ninsoare, îşi despletise părul pe umerii rotunzi şi pe sânii crescuţi în sete de amor, până rămase goală şi frumoasă ca o statuă antică, având înaintea acesteia din urmă avantajul vieţii, acea peliţă caldă, dulce, netedă, care lasă urme dac-o atingeai…".[2]

Cezara, care în starea ei sufletească tensionată amânase căsătoria cu marchizul Castelmare, îl zăreşte pe fereastră pe tânărul călugăr Ieronim şi este impresionată de frumuseţea lui. Pentru a şi-l apropia, îi propune bătrânului pictor Francesco, care lucra la un tablou despre „Căderea îngerilor", să-l folosească drept model pentru unul din demonii lui.

Ieronim este una din ipostazele tânărului romantic, o altă faţetă a lui Toma Nour, Dionis ş.a. şi în mod evident a lui Eminescu. El avea „o frunte înaltă şi egal de largă asupra căreia părul formează un cadru luciu şi negru stă aşezată deasupra unor ochi adânciţi în boltele lor şi deasupra nasului fin. O gură cu buze subţiri, o bărbie rotunjită, ochii mulţămiţi, cum am zice, de ei înşii privesc c-un fel de conştiinţă de sine, care-ar putea deveni cutezare – expresia lor e un ciudat amestec de vis şi raţiune rece".[3]

Tânăra contesă, după ce îl vede pe Ieronim în atelierul lui Francesco, se îndrăgosteşte de el şi ia iniţiativa iubirii în faţa unui bărbat rece şi distant, asemănător multor eroi din poezia lirică eminesciană. Copleşită de o puternică iubire, ea devine forţa activă care învinge prin focul pasiunii indiferenţa bărbatului şi îi trimite o înflăcărată scrisoare de amor, declarându-se, fără „vălul ruşinii", sclava acestuia.

Erotica eminesciană, în proză sau poezie, este bazată pe opoziţia unor structuri contrare, armonizate în final prin setea de viaţă şi iubire a

---

[1] *Op. cit.,* p. 93-94.
[2] *Ibidem,* p. 120.
[3] *Ibidem*, p. 89.

femeii, provocatoare şi agresivă, care reuşeşte să topească „sloiul de gheață” al unui bărbat singuratic şi „cufundat în stele / şi în nori şi-n ceruri înalte”. Asemenea arhetipuri ale eroilor eminescieni le întâlnim în întreaga creație a poetului. Eminescu mărturiseşte: „În genere îmi place a reprezenta pe femeia agresivă […] Este o nespusă gentilețe în modul cum o femeie ce iubeşte şi care e totodată inocentă, timidă. Trebuie să se apropie de un bărbat sau ursuz, cine ştie prin ce, sau şi mai pudic şi mai copil decât ea […] Vorbesc de agresiunea inocenței femeieşti”.

Răspunsul lui Ieronim la declarația de iubire a Cezarei este politicos, dar egoist şi rece şi pune în evidență atitudinea sa misogină şi insuficienta autocunoaştere, fiind motivat de faptul că într-o viață anterioară, sub ipostaza marchizului Alvarez, suferise din iubire şi fusese trădat şi prădat de o oarecare Ella.

Ieronim îi propune Cezarei o iubire ideală, depărtată asemenea „unei stele de pe cer”şi respinge sentimentul „comun, degradant şi vulgar”, care l-ar reduce la plăcerea „dobitocească” de a fi comediantul acelui rău care stăpâneşte lumea, „de a mânca şi a reproduce. Amorul de femeie – declară el – este venin şi nenorocire”.

În confesiunea sa, Ieronim se simte asemenea geniului depărtat de lume, „nepăsător” şi rece, aşezat pe un piedestal „ca o statue de bronz, pe lângă care trece lumea, ce ştie că acest bronz nu are nici o simțire comună cu ea”.

Atitudinea de aparentă răceală față de lumea obişnuită, semnificativă pentru eroul romantic eminescian, este contrazisă de starea sufletească tensionată a lui Ieronim aşa cum este redată într-o scrisoare confesivă către Euthanasius. Deşi se declară împotriva iubirii Cezarei, este marcat şi obsedat de „profilul îngeresc”, despre care spune: „umplu un album cu diferite expresii ale unui singur cap […] E de sărutat schema mea care din ce în ce se familiarizează cu inima”.

Euthanasius, cunoscător al sufletului omenesc, îi declară simplul adevăr despre starea lui sufletească: „O iubeşti, fătul meu, fără s-o ştii”.

După moartea tatălui şi după ce Ieronim, care-l rănise în duel pe marchizul Castelmare, se refugiază pe insula lui Euthanasius, Cezara se retrage la mânăstire. De aici, într-o zi, mistuită de amorul pentru frumosul călugăr, trece pe insula unde se afla acesta.

Întâlnirea miraculoasă a celor doi tineri „topeşte dulcele sloi de gheață” din inima lui Ieronim şi, umanizat de pasiunea fetei şi peisajul mirific din jur, el coboară la nivelul omenesc al iubirii. Eroii plutesc între vis şi realitate şi „ar fi vrut numai ca veşnic să țâie acest vis”.

Un fragment în proză, rămas de asemenea în manuscris, elaborat probabil în anul 1875 (intitulat mai târziu, la publicare, de G. Călinescu, **Archaeus)**, reia unele idei întâlnite în **Sărmanul Dionis.**

Eroul acestei proze este un bătrân înțelept pe care naratorul îl întâlneşte în cârciuma „Corabia lui Noe”şi care-i expune câteva teze ale apriorismului kantian şi ale filosofiei lui Schopenhauer, considerate legi ale vieții umane. El declară că „lumea nu-i cum-îi ci cum se vede”, ea „nu-i decât o veşnică plătire către viață, o veşnică încasare din partea morții”, „lumea şi viața sunt un vis”, iar timpul şi spațiul sunt nişte „sertare” ale minții noastre dispersate în somn.

Bătrânul susține că „etern este tot ce este întotdeauna de față… în acest moment” şi că „în fiecare om există un individ metafizic nemuritor, un archeu” care „apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp şi spațiu […] care face o călătorie ce pare veşnică”.

El îl întreabă pe narator dacă a auzit de „povestea regelui Tlà”, o aluzie la **Avatarii faraonului Tlà,** manuscris rămas de asemenea nepublicat. G. Călinescu crede că **Archaeus** este un capitol introductiv-teoretic prin care se proiecta scrierea prozei despre reîncarnările succesive ale faraonului Tlà.

Cea mai importantă operă în proză a lui Eminescu este nuvela filosofică **Cugetările sărmanului Dionis,** în care acțiunea, desprinsă din contextul real, se desfăşoară în planul fantastic, într-un univers oniric enigmatic, dincolo de existența concretă. G. Călinescu consideră că nuvela se desparte ferm de legile epicului, fiind un poem, „un lanț de viziuni” sub care se ascunde „un simbol nerezolvabil, infuz, imposibil de dezlegat pe cale rațională”.

Nuvela se impune prin acuitatea dramei existențiale parcursă de eroi, prin efortul lor de a cunoaşte şi a se cunoaşte. Motivația acțiunii este enunțată de la început, când eroul declară: „dacă închid un ochi văd mâna mea mai mică decât cu amândoi. De aş avea trei ochi aş vedea-o mai mare”.

Existența este văzută ca un demers subiectiv, eroul consideră că „lumea-i visul sufletului nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă şi infinitul asemenea ca reflectarea cerului într-un strop de rouă”.

Nuvela include şi un fragment dintr-o proză scrisă cu câțiva ani înainte, intitulată **Umbra,** în care este prezentat mitul omului care şi-a pierdut umbra, idee filosofică frecventă în literatura romantică, întâlnită de narator în povestirea **Peter Schlemith** a lui Adalbert Chemisso.

Eroul nuvelei, studentul Dionis, este fiul unui nobil sărac, un tânăr romantic, visător, revoltat social, de o frumusețe luciferică. Acțiunea complexă şi natura evenimentelor parcurse de el ilustrează teza schopenhaueriană a timpului şi spațiului ca modalități ale substanței veşnice înzestrată cu însuşirea de a reveni la viață după moartea reală sau aparentă.

Evenimentele „trăite” de Dionis şi de ipostaza în care se întrupează au ca punct de plecare planul real, la care revine în final, după o desfăşurare onirică, prilej de dimensionare fantastică a acestora. Eroul descoperă într-un tratat bizantin, **„Architecturae cosmicae sive astronomicae geocentricae compendium”**, dat de evreul Riven, un procedeu magic pe care îl foloseşte din curiozitate şi visează una din existențele sale anterioare, când, în ipostaza călugărului Dan, regresează pe scara timpului în îndepărtata istorie a Evului Mediu românesc, în epoca lui Alexandru cel Bun. De la maestrul Ruben, un fel de Mefisto (ipostaza onirică a lui Riven), călugărul Dan (Dionis) învață descifrarea formelor oculte ale logosului creator şi efectele metodei metempsihozei, sau a migrării sufletului şi a reîncarnării lui succesive. În felul acesta află că timpul şi spațiul sunt în sufletul lui şi iau forme nemărginite, teză prin care Dionis (Dan) susține atemporalitatea şi demărginirea de spațiu.

Visul lui Dionis este redat cu o tensiune fantastică: „Şi liniile semnului astrologic se mişcau cumplit ca şerpii de jăratic. Tot mai mare şi mai mare devenea păienjenişul. «Unde să stăm?» auzi el un glas din centrul de jăratic al cărții. «Alexandru cel bun I» putu el şopti cu glasul apăsat, căci bucuria, uimirea, îi strângea sufletul şi … încet, încet păienjenişul cel roş se lărgi, se diafaniză şi se prefăcu într-un cer rumenit de apunere a soarelui. El era lungit pe o câmpie cosită, fânul clădit mirosea, cerul de înserare era deasupra-i albastru, limpede, adânc, nourii de jăratic şi aur umpleau cu oştile lor cerul, dealurile erau încărcate cu sarcini de purpură, păsările-n aer, oglinzile râurilor rumene, tremurătorul glas al clopotului împlea sara, chemând la vecernie”.[1]

Eroul, după desprinderea de universul terestru, parcurge sub puterea vrajei, spațiul ficțiune în care visul nemărginit este situat într-o zonă ambiguă, între real şi ireal şi se exprimă în formele fantastice ale unui univers nou, uranian, surprinzător şi fascinant.

Evadarea din real şi reîncarnarea lui Dionis în călugărul Dan, pentru a putea străbate spații şi epoci şi a se integra altor „lumi”, îl

---

[1] M. Eminescu, *Geniu pustiu*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 45.

determină să-şi abandoneze pe pământ umbra, partea vulnerabilă, trecătoare a fiinţei omeneşti.

Desprins de pământ, de această temniţă a fiinţei umane, Dionis (Dan) capătă puteri neobişnuite asupra spaţiului şi timpului, asemenea lui Hyperion, şi se stabileşte, împreună cu iubita lui, Maria, în universul edenic lunar. Peisajul selenar este prezentat cu mijloace fantastice excepţionale: „Înzestrat cu o închipuire urieşească el a pus doi sori şi trei luni în albastra adâncime a cerului şi dintr-un şir de munţi au zidit domenicul său palat. Coloane – stânci sure, streşine – un cadou antic ce vine în nori. Scări înalte coborau printre coaste prăbuşite, printre bucăţi de pădure ponorâte în fundul râpelor până într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreţ, care părea a-şi purta insulele sale ca pe nişte corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât, uitându-te în el, pari a te uita în cer”.[1]

Deşi aparţin unei lumi eterne, personajele sunt apropiate de cele reale, autohtonizate. Dionis se aseamănă cu feciorul de împărat călător prin stele, iar Ruben-Riven cu magul bătrân din peştera Ceahlăului. Trăitori în nesfârşirea spaţiului cosmic, ei se raportează permanent la real şi, prin introducerea unui capitol din **Geniu pustiu,** Dionis are o atitudine critică faţă de problemele şi contradicţiile societăţii contemporane naratorului, iar călugărul Dan se visează adesea mirean care trăieşte viaţa anterioară a lui Dionis.

Iubirea dintre Dionis (Dan) şi Maria are vibraţia sufletească şi durabilitatea marilor iubiri romantice: neliniştite, imprevizibile, dar pline de căldură şi credinţă până la sacrificiu. Semn al marii iubiri şi al devotamentului pentru Maria, Dan, cu puterile lui magice, preface pământul într-o mărgea pe care o atârnă la salba iubitei pentru permanenta amintire a Terrei.

Împreună cu fiinţa iubită, Dionis (Dan) nu se mulţumeşte cu reeditarea destinului paradisiac al primului cuplu adamic şi, îndemnat de spiritul demonic, vrea să ştie mai mult şi face gestul nesăbuit de a cere să-l cunoască pe Creatorul Suprem şi să creadă că fiinţa acestuia se întruchipează în el însuşi (în acel moment îl întrebă pe un înger): „Oare fără s-o ştiu nu sunt eu însumi Dumne…”. Eroul romantic repetă greşeala lui Lucifer, considerându-se părtaş la divinitate şi nerespectând consemnul de a nu atenta la eternitatea enigmei absolute, este pedepsit prin izgonirea din spaţiul lunar şi prin reintrarea în contingent.

[1] *Op. cit.,* p. 61.

Momentul alungării este halucinant, atmosfera de o tensiune maximă fiind generată de un univers care se întunecă şi se revoltă: „Vum! Sunetul unui clopot urieşesc – moartea mării, căderea cerului – bolţile se rupeau, jumalţul lor albastru se despica, şi Dan se simţi trăznit şi afundat în nemărginire. Râuri de fulgere îl urmăreau, popoare de tunete bătrâne, vuirea nemărginirii ce tremura mişcată… «O gând nefericit!» aiuri el. Spasmotic ţinea în mâna lui cartea lui Zoroastru, instinctiv rupse mărgeaua pământului de la gâtul Mariei. Ea cădea din braţele lui… ca o salcie neguroasă ce-şi întindea crengile spre el, şi striga căzând:

«Dane! Ce m-ai făcut pe mine?»”. [1]

La alungarea lui din paradis s-a auzit un glas supărat şi dojenitor: „Nenorocitule, ce-ai îndrăznit a cugeta? Norocul tău că n-ai pronunţat vorba întreagă…”.

Trezit brusc din somnul cosmic şi revenit definitiv la realitate, Dionis este îngrijit şi se va căsători cu Maria, punând capăt atmosferei încordate şi halucinante.

Finalul nebulos nu eludează misterul şi enigma reîncarnării lui Dionis în ciudatul călugăr Dan, a abandonării lui în timp şi alte spaţii şi a retrăirii unor existenţe inedite.

În ultima parte, nuvela readuce tema romantică a „lumii ca vis” şi a „vieţii ca vis”, naratorul citând un fragment dintr-o scrisoare a lui Th. Gauthier către Gérard de Nerval: „Nu totdeauna suntem din ţara ce ne-a văzut născând şi de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei care sunt făcuţi în felul acesta se simt ca exilaţi în oraşul lor, străini lângă căminul lor şi munciţi de-o nostalgie imensă”.[2]

Nuvela aduce în prim plan, voit nebulos, alegoria inclusă chiar în titlu a „sărmanului”, inadaptabilului geniu la limita societăţii, dar şi la propriile dimensiuni sufleteşti. Ea redă la modul dramatic condiţia gânditorului, a artistului în societate, „redusă până la culmea mizeriei”.

Naratorul declară în final: „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea”, iar atunci când Junimiştii l-au întrebat dacă Dionis visează sau nu, el a răspuns ironic „Da şi nu!”.

---

[1] *Op. cit.,* p. 65.

[2] *Op. cit.,* p. 78.

ION CREANGĂ

„În Humuleşti, satul de naştere al lui Creangă[1], azi mahala a Târgului-Neamţ, toată lumea torcea lână, iar pivele ţuţuenilor băteau mereu la marginea apei. Se lucrau sumani de lăi şi de noaten ce se vindeau apoi la iarmaroc nelucraţi sau prefăcuţi în iţari, berneveci şi alte haine cusute. Ştefan (Ciubotariul) era un astfel de negustor care umbla «cu cotul subsuoară» la târg. Avea şi copii mulţi. Smaranda

---

[1] Scriitorul s-a născut, după propria declaraţie, la 1 martie 1837 (la căsătoria sa menţiona ca an al naşterii 1836). Adevăratul an de naştere este învăluit în mister, ca întreaga biografie, cunoscută din declaraţiile sale şi din rememorările prezentate în „Amintiri din copilărie”.

Urmează mai multe şcoli pregătitoare: din Humuleşti, Broşteni, Şcoala de catiheţi („fabrica de popi”) de la Fălticeni, Seminarul de la Socola, iar apoi, după ce e răspopit, face Institutul de pedagogi de la Trei-Sfetite, unde-l are ca director pe Titu Maiorescu (1864).

Între timp, la 23 August 1859, se căsătoreşte cu Ileana, fiica preotului de la Patruzeci de Sfinţi, de care se va despărţi prin divorţ în anul 1872, după numeroase neînţelegeri.

Fire nesupusă, inadaptabil, scriitorul are mari conflicte cu superiorii, fapt ce va determina răspopirea sa. Printre cauzele care au dus la această situaţie sunt menţionate frecventarea teatrului, tăierea codiţei (obligatorie pentru popi) şi renunţarea la hainele preoţeşti, pentru a moderniza viaţa clerului.

După 1865 se stabileşte ca dascăl şi predă, pentru scurt timp, la Seminarul de la Trei Ierarhi. Dat afară, în 1872, din cauza atitudinii lui de frondă faţă de preoţime, îşi deschide o dugheană de tutun. Este reprimit în învăţământ de T. Maiorescu în 1874 şi numit învăţător la şcoala primară din Păcurari, cartier al Iaşului, unde ajunge o figură foarte populară. Între timp îşi construieşte o bojdeucă (două odăi) în cartierul Ţicăului, unde-l invită foarte des pe Eminescu şi unde duce o viaţă ţărănească. Aici va muri la 31 decembrie 1889, la numai câteva luni după prietenul său, marele poet al neamului, M. Eminescu.

Creangă, fata lui David Creangă din Pipirig, se simțea mândră şi de tată-său, om cu vază în sat, fost vornic, şi de Ciubuc Clopotarul şi mitropolitul Iacov Stamati, ascendenții ei. De aceea ține cu orice chip să dea pe Nică al ei la carte, să-l facă popă.”[1]

Din acest mediu vechi românesc, cu oameni harnici şi mândri, a răsărit Ion Creangă, primul scriitor ieşit din rândul țărănimii şi totodată cel mai mare prozator român, recunoscut şi apreciat pentru talentul său şi originalitatea operei de valoare europeană.

Ion Creangă a avut o viață aventuroasă, plină de evenimente dramatice. Până şi naşterea sa păstrează enigme şi situații neprevăzute. Se pare că nu era fiul lui Ştefan Ciubotariul, ci feciorul Smarandei cu un alt bărbat; fapt ce-l determină pe scriitor, care până în 1854, purta numele de Ioan Ştefănescu, să ia numele mamei, de Creangă, şi să manifeste toată viața o mare dragoste față de aceasta şi de bunicul matern, David Creangă.

Opera artistică

Poveşti	**Povestiri**
Soacra cu trei nurori	Moş Ion Roată şi Unirea
Capra cu trei iezi	Moş Ion Roată şi Cuza Vodă
Punguța cu doi bani	Popa Duhul
Dănilă Prepeleac	Poveste
Povestea porcului	Povestea unui om leneş
Povestea lui Stan Pățitul	Inul şi cânepa
Povestea lui Harap-Alb	Acul şi barosul ş.a.
Fata babei şi fata moşului	Nuvele
Ivan Turbincă	Moş Nichifor Coțcariul
Amintiri din copilărie	

Opera lui Ion Creangă a avut, de la începuturile ei, o soartă nu prea favorabilă, fiind publicată în *Convorbiri Literare* cu numeroase greşeli, pe care autorul n-a mai apucat să le corecteze şi să-i aducă îmbunătățirile proiectate. Acest lucru a determinat ca la puțin timp după moartea scriitorului, fiul acestuia, căpitanul C. Creangă, să încredințeze această sarcină, împreună cu suma de 9000 lei, proveniți

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982, p. 477.

din succesiunea tatălui, unui comitet compus din A. D. Xenopol, Ed. Gruber, cel care cumpărase manuscrisele scriitorului şi Gr. Alexandrescu. Sub îngrijirea acestui comitet a apărut la Iaşi prima ediţie a operelor lui Ion Creangă, în două volume (1890 şi 1892), corectată şi apropiată de adevărata ei valoare.

Ion Creangă şi-a început activitatea de povestitor cu câteva bucăţi scrise pentru manualele şcolare (**Acul şi barosul, Cinci pâini** ş.a.), cu intenţii educative şi didactice. Talentul scriitorului şi marea lui putere de observaţie a vieţii au făcut din aceste prime exerciţii şi în special din **Soacra cu trei nurori** şi **Capra cu trei iezi,** adevărate creaţii artistice, au impus o limbă şi un stil a căror savoare o constituie „ţărăniile”, acceptate pentru prima dată în literatura noastră.

Receptarea creaţiei, cu destulă reticenţă, la *Junimea* s-a impus prin abordarea realităţii din perspective largi, obiective, depăşind cotidianul şi anecdoticul. În **Soacra cu trei nurori** este prezentat veşnicul conflict dintre generaţii, dintre soacră şi nurori, iar în **Punguţa cu doi bani** este redată satisfacţia morală a bărbatului, după o viaţă în care nu s-a înţeles cu o babă rea şi cicălitoare.

Povestirile şi basmele lui Creangă nu sunt creaţii de improvizaţie pură, autorul nu inventează o lume, alta decât cea reală, ci transpune acţiunea într-un alt registru, dă proporţii şi semnificaţii noi realităţii rurale pe care o topeşte într-un univers de basm cu scopul de a-i sublinia esenţa şi adevărurile. Împăraţii, fetele şi feciorii lor, zeităţile, figuraţiile animaliere (albinele, furnicile, capra, lupul, ursul etc.) şi chiar dracii, nu sunt altceva decât ipostaze omeneşti surprinse în situaţii excepţionale, simbolizând cele două atribute morale, binele şi răul, hărnicia şi lenea, cumpătarea şi lăcomia.

Povestirile au un caracter instructiv-educativ afirmat indirect prin proverbe, zicători şi alte învăţături populare cu circulaţie folclorică. Autorul laudă munca, iniţiativa şi cinstea, şi satirizează prostia, lenea, lipsa unor preocupări utile.

Procedeul trecerii realităţii în planul fabulos, fără a o rupe de rădăcinile pilduitoare ale vieţii, îl întâlnim şi în snoavele **Prostia omenească** şi **Povestea unui om leneş**, în care, exagerând prin consecinţe, autorul condamnă lenea şi prostia socotite boli într-o comunitate de oameni harnici şi înţelepţi. Astfel, leneşul din **Povestea unui om leneş** nu primeşte să mănânce decât posmagi înmuiaţi şi preferă să meargă la spânzurătoare decât să şi-i pregătească singur.

Lenea, nepriceperea, lipsa de chibzuință sunt ridiculizate, supuse râsului şi reprezintă absurdul şi prostia unor oameni care, năzdrăvani, de râsul satului, cară soarele în casă cu obrocul, încearcă să urce nucile în pod cu țăpoiul, sau dărâmă casa pentru a scoate carul afară. Un asemenea caz îl reprezintă şi **Dănilă Prepeleac** din povestea cu acelaşi nume, care face parte dintre oamenii nechibzuiți şi lipsiți de experiență, nătângul slab de minte. După ce trece însă prin diferite întâmplări nefavorabile, lovit cu capul de pragul de sus, el devine mai isteț decât dracu. Povestea **Dănilă Prepeleac** are o structură dramatică şi reale calități scenice exprimate prin dinamismul mişcării şi concizia limbajului, prin gesticulație şi dialog.

În cele mai multe poveşti, Ion Creangă rămâne fidel mediului rural şi spiritualității unei comunități tradiționale, cu vechi şi stabile obiceiuri şi mentalități, şi surprinde o dimensiune inedită a realității săteşti prin asocierea ei cu elementele fabuloase ale universului de basm. O asemenea trecere a realului în fabulos specifică basmului o întâlnim în majoritatea poveştilor sale (**Dănilă Prepeleac**, **Stan Pățitul**, **Ivan Turbincă, Povestea lui Harap Alb** ş.a.).

Remarcabilă în această privință este **Stan Pățitul,** o poveste apropiată ca structură de o nuvelă realistă, în care autorul dezvoltă zicala populară că uneori e bine să te faci frate cu dracu. În această poveste, Stan, un flăcău tomnatic, devine prin muncă cinstită „om la casa lui”, harnic şi cuminte, respectat de săteni şi dorit ca ginere. Prins cu munca, el amână căsătoria până ajunge la vârsta de 30 de ani.

Autorul remarcă, în spiritul credinței populare, că Stan a ajuns ca în proverbul care spune că omul se însoară singur până la 20 de ani, peste această vârstă îl însoară alții – o babă dincolo de 25 de ani şi numai dracu după 30. Pe Stan urmează, deci, să-l însoare dracu, care vine în casa lui ca argat sub numele de Chirică. La angajare, acesta face un pact, poruncit de Scaraoschi drept pedeapsă că drăcuşorul, hămesit de foame, îi mâncase lui Stan mămăliga lăsată pe o buturugă. El cere să primească, drept simbrie, la încheierea înțelegerii, un obiect la alegere din casa stăpânului.

După ce îl ajută în gospodărie şi-i înzeceşte averea, Chirică-dracul îl căsătoreşte pe Stan cu o fată care avea doar o coastă de drac (majoritatea celor încercate până atunci aveau două sau trei coaste de drac).

Dar şi aceasta îl înşeală, fiind coruptă de baba pusă de Chirică să-i verifice credința față de soț. Pentru a deveni o nevastă cinstită,

Chirică îi scoate coasta de drac, iar la plecare din casa stăpânului, după trei ani, îi cere acestuia drept răsplată sacul în care era ascunsă baba care-i corupsese soția. El voia, în felul acesta, să o pună la talpa iadului care începuse să putrezească.

Povestea se impune prin structura dramatică şi amestecul ingenios de situații între real şi fabulos, prin autenticitatea vieții unei comunități tradiționale, în care elementele miraculoase sunt trecute în planul al doilea, cedând locul scenelor de viață reală, evenimentelor din viața satului.

Ca şi în celelalte poveşti, în **Stan Pățitul** dracii sunt umanizați, apar ca nişte oameni din sat priviți cu simpatie, sau ironie, luați în râs. Ei au puteri supranaturale, dar şi slăbiciuni omeneşti.

Printre cele mai valoroase poveşti ale lui Creangă se situează **Povestea lui Harap Alb,** un basm cult în care motivul şi structura sunt asemănătoare basmului popular, iar subiectul fabulos şi simbolurile, prelucrate de scriitor în spiritul înțelepciunii comunității săteşti, au semnificația unei opere literare culte, „un mic roman de aventuri”, cum îl considera Garabet Ibrăileanu.

Acțiunea dezvoltă un subiect de basm, căruia scriitorul îi subliniază câteva semnificații morale, arătând că omul vrednic şi curajos, asemenea fiului cel mic al împăratului, iese învingător în orice împrejurare. Basmul urmează o schemă simplă, specifică epicii populare, iar conflictele, uneori de o tensiune maximă, sunt rezolvate în spiritul moralei săteşti, totdeauna cu victoria binelui. Astfel, Verde-Împărat, tată a trei fete, îi cere fratelui său să-i trimită pe cel mai vrednic dintre nepoți ca să-l lase urmaş după moartea sa. Având trei băieți, fratele lui Verde-Împărat, înainte de a îndeplini cererea acestuia, îşi supune fiii unei probe de bărbăție şi curaj, pentru a şti care este vrednic de această datorie. Dintre cei trei, singurul care se dovedeşte capabil de a îndeplini misiunea cerută de tatăl său este mezinul. Acesta, ascultând povața dată de Sfânta Duminică, pe care o miluise, înainte de plecare la drum îşi alege calul care-l slujise pe tatăl său, precum şi armele şi hainele cu care fusese mire.

Lipsa de experiență şi încrederea în forțele sale îl determină să nu respecte povețele date de tatăl său şi astfel cade victimă unui om spân, care-l obligă să-i jure credință şi să-i devină slugă sub numele de Harap Alb. Ajunşi la curtea lui Verde-Împărat, Spânul se dă drept nepotul acestuia şi, pentru a-şi arăta puterea şi autoritatea, îl supune pe Harap Alb la trei încercări grele, poruncindu-i să-i aducă „sălățile” din

Grădina Ursului, pietrele prețioase dn Poiana Cerbului şi pe fata Împăratului Roş.

Îndeplinind cu credință primele însărcinări, Harap Alb se bucură de prețuirea împăratului şi a fiicelor sale, dar şi de ura spânului. Pentru a aduce la curte pe fata Împăratului Roş, ultima şi cea mai grea poruncă, el se va întovărăşi pe drum cu câteva personaje fabuloase, cu puteri supranaturale; Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă şi va fi ajutat de unele forțe miraculoase, fantastice: calul, albinele, furnicile, Sfânta Duminică, adevărate simboluri ale forțelor binelui, care vin în ajutorul eroului, răsplătind cinstea şi bunătatea acestuia.

Cu asemenea ceată pitorească se duce în pețit la Împăratul Roş. Pentru a-i da fata, acesta îi supune la câteva probe, pe care Harap Alb şi prietenii săi le îndeplinesc şi obțin mâna acesteia pentru falsul moştenitor al lui Verde-Împărat.

Adusă la curte, pentru a se căsători cu Spânul, fata Împăratului Roş îl demască pe impostor, iar acesta pentru a se răzbuna îi taie capul lui Harap Alb. În ajutorul adevăratului nepot al lui Verde-Împărat intervin forțele miraculoase ale binelui şi dreptății, calul îl ucide pe Spân, iar fata Împăratului Roş îl învie pe fiul craiului şi se va căsători cu el.

Cu toate elementele fantastice şi atmosfera de basm, cu personaje având puteri supranaturale şi cu intervenția unor forțe neobişnuite, dimensiunile cadrului, „împărăția" şi „palatul împărătesc" sunt limitate şi asemănătoare cu ale satului românesc, ale curții şi casei țărăneşti. Personajele, inclusiv împărații, prinții şi prințesele, se comportă, gândesc şi acționează ca nişte țărani, au o vorbire specifică satului, încărcată cu expresii şi sentințe populare.

Între creațiile cu subiecte din realitatea zilnică, neînvăluite în forma transparentă de basm, în fabulos, se remarcă nuvela **Moş Nichifor Coțcariul,** subintitulată modest „povestire glumeață", şi povestirea **Moş Ion Roată şi Unirea.** În **Moş Nichifor Coțcariul,** **„î**ntâia mare nuvelă românească de atmosferă din care se trage toată nuvelistica modernă" – cum o consideră G. Călinescu, – eroul nu mai este"o închipuire din poveste", ci „un om ca toți oamenii, trăitor în mahalaua Țuțuienii din Târgul Neamțului".

Acțiunea nuvelei este plasată într-un timp fără delimitare precisă, dând în felul acesta o mai mare generalizare faptelor şi personajelor. Are loc „pe când bunicul bunicului meu fusese cimpoiaş la cununia lui Moş Dediu din Vânători, fiind cumătru mare Ciubăr Vodă".

Personajul, moş Nichifor, este un om isteț, cu o anume viclenie şi dedublare în vorbire, fără a fi o fire complicată, este „o figură"

simplă şi de aceea mult mai autentică, mai fascinantă în vorbele şi mai ales în intenţiile lui. G. Călinescu arăta că „Din această cauză nuvela trezeşte mai degrabă sentimentul contemplativ decât pe cel epic şi este cu atât mai bună, cu cât lectura dă nevoia mai multor regăsiri de contemplaţie. Eroul nu e atât un om de acţiune, cât o «figură» simplă, cu mecanică sufletească elementară egală totdeauna, vizibilă oricând”.[1]

Moş Nichifor Coţcariul este, cu toată reducţia lui sufletească, un personaj simpatic care se impune printr-o anumită şiretenie, prin echivocul în care-şi învăluie vorbirea şi mai ales intenţiile. Pentru a înnopta în pădurea Grumăzeştilor cu tinerele sale cliente, el le spune unele poveşti aluzive, picante, aproape licenţioase, sondând cu şiretenie efectul. Astfel, o aluzie de efect asupra comportamentului femeilor este povestirea sa despre convorbirea maicilor de la o mânăstire cu protopopul de Neamţ, în care acestea se scuză de păcatele făcute, declarând smerite, „de unde nu curge, măcar picură şi cine mişcă tot pişcă”.

Tot umorul nuvelei constă în gesturile personajului şi în interpretarea monologului său, repetat cu fiecare drum. El îşi înceti-neşte vorbirea, face unele pauze, pentru a da ascultătorului timpul de a înţelege, dar şi pentru a face impresie.

În **Moş Ion Roată şi Unirea** întâlnim atitudinea lui Creangă faţă de problemele contemporane, neîncrederea lui în demagogia unor politicieni din rândul clasei boiereşti. Personajul, simulând că este greu de cap şi nu înţelege discursul boierului, exprimă gândirea şi judecata autorului şi având „gâdilici la limbă” îi spune acestuia parabola cu bolovanul pe care o interpretează cu înţelesuri de actualitate, adică greul îl vor duce tot ţăranii: „Iar de la bolovanul dumneavoastră… am înţeles aşa: că până acum, noi ţăranii am dus fiecare câte o piatră mai mare sau mai mică pe umere; însă acum suntem chemaţi a purta împreună, tot noi, o stâncă pe umerele noastre”.

Povestirile lui Creangă – după cum a observat, printre primii, Ibrăileanu – sunt de fapt nişte nuvele, încât de la acestea la **Moş Nichifor Coţcariul** nu resimţim trecerea într-o altă categorie literară. Pretutindeni, în povestiri, ca şi în **Amintiri din copilărie,** este prezentată aceeaşi veche lume ţărănească, mişcată de instincte simple şi tari, uneori şireată, plină de umor, înfăţişată în scenele şi situaţiile tipice ale vieţii, în felul ei de a munci şi de a se înveseli, în legăturile

[1] G. Călinescu, *Ion Creangă*, E.P.L., 1964, p. 322.

părinților cu copiii, ale soacrelor cu nurorile, ale bărbatului cu nevasta, ale fraților între ei, ale boierului cu țăranul şi cu slugile.

Povestirile îşi ating ținta nu numai prin ce spune autorul, prin justiția pe care o propagă, ci şi prin verva, farmecul şi jovialitatea cu care înfățişează faptele şi propune deznodământul acestora.

Creație de maturitate artistică, opera **Amintiri din copilărie** a fost publicată, între 1881 şi 1890, după apariția povestirilor şi l-a impus definitiv pe Ion Creangă prin capacitatea sa excepțională de a surprinde un univers uman şi o structură tradițională a unei comunități săteşti.

„Stau câteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni mai erau în părțile noastre pe când începusem şi eu, drăgăliță-Doamne, a mă ridica băiețaş la casa părinților mei, în satul Humuleşti, din târg drept peste apa Neamțului; sat mare şi vesel, împărțit în trei părți, care se țin tot de una: Vatra satului, Delenii şi Bejenii."

Aceste gânduri dau proiecția şi tonalitatea **Amintirilor din copilărie,** operă unică în literatura română prin factura ei evocativă, dar şi prin înscrierea satului românesc în tradiția şi devenirea sa.

Localizate în universul străvechi al unui sat moldovenesc, **Amintirile din copilărie** cuprind patru capitole, patru etape ale copilăriei în care sunt condensate istoria şi tradiția satului românesc în general, o lume care îşi are rădăcinile şi trăinicia în hărnicia şi obiceiurile de viață verificate printr-o existență milenară. Autorul, un observator matur şi sensibil, reconstituie peste timp şi readuce în prezent câteva zone ale copilăriei şi ale formării ca om a lui Nică. Povestea de viață, devenită amintire, este marcată afectiv de o tonalitate subiectivă, cu o bogată încărcătură nostalgică, căreia timpul i-a dat o aură de basm.

Scriitorul se reîntoarce, prin amintire, în propriul trecut, reînvie o lume pură, fericită în care el este deopotrivă actor şi observator. Povestirea începe ca un basm printr-o formulă atențională şi ceremonială prin care scriitorul îşi invită cititorii să-l urmărească în amintirea despre universul mirific al copilăriei şi al satului natal.

Narațiunea alertă şi plină de voioşie dezvăluie semnificații multiple redate în etape de lectură şi înțelegere a adevărurilor diferite şi complementare, relevând intenția autorului de a nu se limita doar la primul strat al comunicării, acela al universului copilăriei.

Un prim nivel al lecturii, acela al povestirii amintirilor despre copilărie, transmite un univers deschis, specific primei zone a vieții,

ocrotită de părinţi şi însetată de cunoaştere a noi orizonturi. Este etapa „năzdrăvăniilor” lui Nică, la şcoală, la scăldat, la prins pupăza ş.a.

Această imagine însorită a vieţii, aşa cum este văzută la o anumită vârstă, este însoţită de o viziune mai profundă, deloc trandafirie, redată într-un strat mai grav al naraţiunii, aceea a situaţiei materiale, a asperităţilor sociale şi, în special , a stării de înapoiere culturală şi şcolară a satelor. Toate aceste realităţi sunt proiectate de scriitor în devenirea lor istorică, formând substratul povestirii, izvorul realităţilor şi al amintirilor.

În prima parte, scriitorul face o retrospecţie în anii îndepărtatei sale copilării, o reîntoarcere plină de nostalgie la universul acelor timpuri în care copilul Nică intra în lume sub aripa ocrotitoare a părinţilor. Prin sinceritatea şi naivitatea judecăţii şi prospeţimea primelor observaţii, autorul, prin Nică, un fel de purtător de cuvânt peste timp, reînvie o lume diversă care formează edificiul socio-uman al satului moldovean. Sunt evocate cu căldură şi sensibilitate, sau cu un uşor sarcasm, îmblânzit de trecerea timpului, unele figuri şi evenimente din comunitatea rurală, care i-au marcat primii ani ai lui Nică şi i-au format personalitatea. Printre amintirile lui, multe sunt legate de „aventurile” şcolare, de înfiinţarea, în chilia de la poarta bisericii, a primei şcoli din Humuleşti, de către părintele Ioan, cel care a înzestrat-o cu Calul Balan şi Sfântul Ierarh Nicolae, unealta de pedepsire pentru leneşi şi pentru neastâmpăraţii care au omorât, cu ceaslovul bisericii, bietele muşte şi bieţii bondari.

Nică îşi aminteşte de micile lui aventuri, de colegii de şcoală şi în special de Smărândiţa popii, cea dintâi şcolăriţă, „o zgâtie de copilă ageră la minte şi aşa de silitoare, de întrecea mai pe toţi băieţii din carte, dar şi din nebunii”, cea care l-a încercat prima pe Calul Balan. El retrăieşte scena când a fost procitit de colegul şi rivalul său Nic-a lui Costache, „un băiet mai mare şi înaintat la învăţătură până la genunchiul broaştei”, cu care se sfădise din pricina Smărândiţei. Pentru a se răzbuna, acesta îi înseamnă mai multe greşeli, determinându-l pe Nică să fugă şi să revină la şcoală numai după promisiunea părintelui Ioan că ar putea să devină preot în locul lui şi poate va fi ales ginere, deoarece nu are decât o fată.

Un ecou deosebit l-a avut asupra lui Nică luarea la oaste, cu arcanul, a lui bădiţa Vasile, un flăcău cuminte, harnic şi ruşinos ca o fată mare.

În partea a doua a retrospectivei, autorul declară copleşit de amintiri: „Hai mai bine despre copilărie să povestim…” şi reconstituie imaginile tulburătoare ale unei copilării ţărăneşti, în care „năzdrăveniile” lui Nică devin evenimente ale existenţei acestuia. El declară nostalgic, după trecerea anilor: „Aşa eram eu la vârsta aceea fericită, şi aşa cred că au fost toţi copiii, de când îi lumea asta şi pământul…”.

Micile întâmplări iau în viaţa copilului proporţii catastrofale. Astfel, Nică face un mare scandal, spre disperarea mamei, călărind un băţ pe care-l crede un cal năzdrăvan, se supără pe moş Chiorpec ciubotarul care-l mânjeşte pe faţă cu dohot, sau, în lipsa mamei, smântâneşte oalele şi apoi ascultă cuminte dojana acesteia.

Un ecou tragi-comic au avut, în copilăria lui Nică, două evenimente la care a fost principalul actor: prinderea şi încercarea de a vinde pupăza din Tei şi fuga la scăldat lăsând baltă treburile casei, în urma căreia a fost „recompensat” de mama sa cu o aspră pedeapsă.

Scriitorul, care prin dedublare ia locul lui Nică – la vârsta copilăriei, este cuprins de dor după acele vremi şi declară: „… sprinţar şi înşelător este gândul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul necontenit şi nu te lasă în pace, până ce intri în mormânt!”, sau în altă parte, reluând ideea, afirmă: „Însă vai de omul care se ia pe gânduri! Uite cum te trage pe furiş apa la adânc, şi din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare!”.

În **Amintiri din copilărie** este prezentată o galerie de portrete, care întregesc această lume difuză prin receptarea ei depărtată de prezent, pierdută în amintire, personaje care dau în ultimă instanţă dimensiunea fizică şi morală a singurului erou real, a lui Nică (deşi în confesiune nu poate fi vorba de „personaje” reale, ci de proiecţii subiective ale acestuia). Prezentate indirect, ca dimensiuni sufleteşti ale eroului care se confesează, celelalte „personaje” – Nică Oşlobanu, Mogorogea, Irinuca, Pavel ciubotarul, Smărândiţa popii ş.a. nu au structura eroului epic, sunt de fapt ipostaze ale propriei sale stări afective. Astfel, sunt evocate cu o undă discretă de nostalgie şi afecţiune figurile părinţilor. Tatăl, Ştefan a Petrei, este prezentat obiectiv, fără prea multe efuziuni sentimentale. Era un om blând şi iubitor, gospodar harnic, păstrător al tradiţiilor, care credea că”decât codaş la oraş, mai bine-n satul tău fruntaş”. Asemenea majorităţii sătenilor, el consideră învăţătura o inutilitate şi o pierdere de vreme şi nu-l face pe om, om, deoarece „unul cică s-a dus odată bou la Paris, unde-a fi acolo, şi a venit vacă”. Sub pretextul că nu are bani pentru

plata dascălilor se opune trimiterii lui Nică la şcoală şi ridiculizează pretenţiile mamei, care voia să-l facă preot, zicându-i adesea în bătaie de joc: „Logofete brânză-n cui, lapte acru-n călimări, chiu şi vai în buzunări!”.

În centrul simpatiei şi al respectului scriitorului este plasată „icoana mamei”, a Smărândiţei, care prin autoritate, dar şi prin tact şi blândeţe a contribuit efectiv la formarea şi educarea lui Nică în cultul muncii şi al tradiţiei. Cu un orizont larg, sensibilă la înnoire, ea era ataşată sufleteşte de copii, pe care îi iubea, fără a se arăta slabă în faţa lor, dovedind autoritate şi cântărind cu abilitate pedeapsa şi răsplata. Autorul declară cu mândrie: „Aşa era mama în vremea copilăriei mele”. Receptivă la nou, la viitor, spirit creator, mama e proiectată în tradiţie de unde-şi extrage tăria convingerilor şi înţelepciunea. Ea ştie să interpreteze prejudecăţile şi practicile magice ale satului, să „stăpânească forţele răului”. „… Ştia a face multe şi mari minunăţii: alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru şi abătea grindina în alte părţi, înfigând toporul în pământ, afară, dinaintea uşei; închega apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mirare; bătea pământul, sau păretele, sau vrun lemn, de care mă păleam la cap, la mână sau la picior, zicând: «Na, na!», şi îndată-mi trecea durerea…”.

Autorul subliniază, drept calităţi deosebite ale mamei, dârzenia şi hotărârea cu care luptă pentru a-şi da băiatul la şcoală, apreciind că „…era în stare să toarcă-n furcă şi să învăţ mai departe.” El declară: „Şi după cum am cinste a vă spune, multă vorbă s-a făcut între tata şi mama pentru mine…”.

O ingenioasă împletire de modalităţi narative este folosită de autor pentru fixarea în fluxul amintirilor a figurii lui Nică de care se detaşează şi-l prezintă obiectiv şi subiectiv în acelaşi timp, ca o ipostază nostalgică a unui Nică matur. Plasat în trecut, acesta era „un băiet prizărit, ruşinos şi fricos şi de umbra” lui.

Un al doilea nivel al comunicării depăşeşte universul limitat al copilului şi îşi extinde observaţia asupra vieţii acestei colectivităţi, cu accente uneori dramatice raportate la cultura şi civilizaţia şi, în special, la viaţa socială, la evoluţia satului românesc. Autorul sondează în sufletul său, dar şi în istorie, în mediul natural în care s-a format şi prin reîntoarcerea la un anumit timp şi spaţiu dezvăluie câteva date legate de viaţa şi mentalitatea unei colectivităţi ţărăneşti de munte.

Sub aparenta bunăstare şi fericire a acestei colectivităţi se poate observa nivelul scăzut al economiei săteşti, închistarea în tradiţie şi, cu

toată mândria şi hărnicia oamenilor, viața este grea. Scriitorul îşi aminteşte: „… Humuleştii şi pe vremea aceea nu erau numai aşa, un sat de oameni fără căpătâi, ci sat vechi răzăşesc, întemeiet în toată puterea cuvântului: cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mândre, care ştiau a învârti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile; cu biserică frumoasă şi nişte preoți şi dascăli şi poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor."

Dincolo de aceste structuri ale narațiunii, prin care autorul este în acelaşi timp şi actor al evenimentelor, este reînviat un timp subiectiv, un prezent al trecutului, printr-o retrospectivă asupra „istoriei" acestei comunități de munte. Povestitorul cercetează trecutul îndepărtat al comunității, printr-o ingenioasă readucere în prezent a unor amintiri repovestite de Smărăndița, mama sa, şi în special de David Creangă. Un asemenea procedeu, independent de amintirile lui Nică, luminează şi dă semnificație prezentului, istoriei şi tradițiilor acestor sate de munte. O foarte interesantă secvență de cunoaştere a trecutului este redată prin metoda amintirii lui Nică despre amintirea lui David Creangă, prin care autorul redă povestea auzită de la bunicul său. Acesta îşi aminteşte zilele îndepărtatei lui copilării, când, împreună cu părinții, frații şi alți ardeleni, au pribegit în Moldova sub presiunea papistaşilor, a persecuțiilor la care erau supuşi românii din Ardeal de către unguri, şi a lipsei aproape în totalitate a şcolilor româneşti. El îşi aduce aminte (sau repovesteşte amintirile altor bătrâni) despre invazia turcilor şi a tătarilor care jefuiau satele urmărindu-i pe volintirii înrolați în zaveră (este vorba de răscoala Eteriei).

Prin această modalitate specifică prozei moderne, autorul **Amintirilor din copilărie** depăşeşte viziunea simplistă a unei creații pentru copii, deşi aderența operei la vârsta primelor experiențe şi înțelegeri ale vieții este de necontestat.

David Creangă este un muntean luminat, vornic în Pipirig, care a înțeles importanța ştiinței de carte şi este mândru că feciorii săi au învățat la şcoala din Broşteni. De aceea, pentru a curma certurile din familia lui Nică, hotărăşte să-l trimită, împreună cu Dumitru, feciorul său cel mai mic, la şcoala din Broşteni, unde va fi găzduit la Irinuca. Aici se îmbolnăveşte de râie căprească. Ținându-se de pozne, dărâmă casa gazdei şi de frică fuge din nou la Pipirig.

În timpul sărbătorilor de Paşte, revenit la Humuleşti, a impresionat satul şi în special pe Smărăndița popii cântând „Îngerul a strigat", însă, spre necazul lui, a doua zi, fetele din sat mai drăcoase, l-au luat în râs strigându-i „Tunsul felegunsul/ Cânii după dânsul!"

Partea a doua a **Amintirilor din copilărie** începe cu o declarație nostalgică a lui Nică față de Humulești și în special față de universul îndepărtatei sale copilării „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stâlpul hornului unde lega mama o sfară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam când începusem a merge copăcel, la cuptoriul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!"

„Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cu minte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost!".

Secvențele citate din acest capitol fixează amintirile la primele două niveluri ale comunicării și pun în evidență structura povestirii, „farmecul" copilăriei, dar și nostalgia după satul natal și după casa părintească. Povestitorul, păstrând aceeași tonalitate optimistă, specifică primei vârste, lasă, însă, să se întrevadă greutățile vieții și structura tradițională a comunității de munte, izolată de evoluția civilizației.

Cronologic, amintirile din partea a doua, despre întâmplările și ștrengăriile lui Nică, se desfășoară înaintea celor din prima parte. Scriitorul folosește adesea formule specifice povestirii populare cu scopul de a șterge limitele timpului și de a atenționa cititorul să țină legătura cu firul amintirii: „… și câte nu făceam cu vârf și îndesat! Mi-aduc aminte, de parcă acum mi se întâmplă."; sau „Să nu uit cuvântul…" etc.

Amintiri din copilărie depășește, prin semnificația perenă a întregului, anecdotica simplă a micilor aventuri ale lui Nică și sondează dincolo de individual, surprinzând destinul copilului din toate timpurile și de pretutindeni, dimensiunea unică a „copilăriei copilului universal" – cum remarcă G. Călinescu și cum declară scriitorul: „Așa eram eu la vârsta aceea fericită, și așa cred că au fost toți copiii, de când îi lumea asta și pământul…".

Așa cum am văzut, **Amintirile din copilărie** nu au o cronologie strictă și sunt ordonate după o memorie capricioasă a autorului pe momente de viață independente, uneori depărtate în timp și care acoperă diferite etape de vârstă și niveluri de înțelegere a lumii. Astfel,

în prima parte, amintirile cuprind, dincolo de micile pozne şcolare ale lui Nică, intenţia, uneori mascată, de a reînvia un moment din istoria satului românesc, încremenit în tradiţie şi traversând mari greutăţi în organizarea primelor şcoli româneşti.

În partea a doua, amintirile lui Nică, plasate temporar înaintea celor din prima parte, aduc peste timp lumea copilăriei, inocentă, „veselă şi nevinovată", cu farmecul ei netulburat de grijile părinţilor.

Evenimentele povestite, aparent fără legătură între ele, de la colindul cu pluguşorul, smântânitul oalelor, furtul cireşelor, vânzarea pupezei din tei ş.a., sunt legate între ele prin emoţia autorului care declară: „să nu-mi uit cuvântul…", asemenea povestitorului popular.

Cele patru capitole ale **Amintirilor din copilărie** au intensităţi diferite, în funcţie de vârsta eroului şi de deschiderea lui faţă de lumea în care trăieşte. Astfel, în primele două părţi, Nică este „un boţ cu ochi, o bucată de humă însufleţită", „un ghibirdic şi jumătate" şi parcurge fericit primii ani ai copilăriei, de când „începuse a merge copăcel" şi până la joaca „cu băieţii de-a mijoarca şi alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul vârstei". În această perioadă, sondarea în universul exterior, în existenţa satului Humuleşti, este mai luminoasă, limitată la nivelul de înţelegere al copilului. Autorul nu falsifică, nu înfrumuseţează realitatea, estompând contradicţiile sociale, ci, în mod normal, cu un mare simţ al măsurii, se limitează la modul în care copilul percepe realitatea şi convieţuirea în familie şi comunitate. Cu toate acestea, el aminteşte de multe ori de greutăţile celor vârstnici, şi în special ale părinţilor, şi declară: „Ce-i pasă copilului când mama şi tata se gândesc la neajunsurile vieţii, la ce poate să le aducă ziua de mâne, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijire".

În ultimele două capitole, când nivelul de cunoaştere al lui Nică, devenit „acum holteiu", sondează necunoscutul dincolo de Humuleşti, de la satele de munte cu economia lor arhaică la viaţa monotonă a oraşelor de provincie, asemenea Târgului Neamţ, a Fălticenilor, sau a Iaşilor, observaţia devine mai obiectivă, realitatea nu mai are farmecul şi frumuseţea din primele capitole, ci e văzută în adevăratele sale dimensiuni. Despre preoţi, el declară cu sarcasm şi ironie că aceşti falşi slujitori ai bisericii sunt preocupaţi mai mult de cele lumeşti – „Vorba ceea: «Picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarţă şi pântece de iapă se cer unui popă», şi nu-i mai trebuie altăceva".

În aceste capitole, observaţia este mai gravă, întâmplările şi poznele elevilor de la şcoala din Târgul Neamţ şi de la „fabrica de

popi din Fălticeni”, unde se făcea „şcoală de mântuială; boi să iasă”, nu mai au farmecul şi candoarea copilăriei.

Capitolul III începe cu o discuție a autorului cu propriul său cuget, procedeu artistic prin care Crreangă disimulează adevărul şi dă aparența de autocritică pentru „țărăniile” sale pe care le condamnă, în fond afirmând o atitudine satirică față de literatura fără conținut, depărtată de realitățile naționale. El îşi motivează scrierea prin legătura sufletească cu Humuleştii, satul de care este mândru şi despre care declară: „Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci şi eu sunt om din doi oameni; şi satul Humuleştii, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii ca alte sate; şi locurile care încunjură satul nostru, încă-s vrednice de amintire.”

Accentul observației din ultimele două capitole depăşeşte nivelul de cunoaştere şi înțelegere al lui Nică şi îşi extinde acțiunea la alt nivel de comunicare, cuprinzând satele de munte şi structura socio-istorică a acestora. „Din sus de Humuleşti vin Vânătorii-Neamțului, cu sământă de oameni de aceia care s-au hărțuit cu Sobietzki, craiul polonilor. Şi mai din sus, monăstirile Secul şi Neamțul, altădată fala bisericei române şi a doua vistirie a Moldovei. Din jos vin satele Boiştea şi Ghindăoanii, care înjugă numai boi ungureşti la carăle lor; unde plugurile rămân singurele pe brazdă în țarină, cu săptămânile, prisăcile fără prisăcar, holdele fără jitar, şi nime nu se atinge de ele; iar oamenii din aceste sate nu ştiu ce-i judecata.”

Între aceste comunități de munte, Humuleştii, după cum declară autorul, nu era un sat oarecare, izolat şi lipsit de contactul cu lumea, ci unul cunoscut şi umblat: „Câți domnitori şi mitropoliți s-au rânduit la scaunul Moldovei, de când e țara asta, au trebuit să treacă măcar o dată prin Humuleşti spre monăstiri. Apoi unde pui cealaltă lume care s-a purtat prin satul nostru, şi tot lume mai mult bogată şi aleasă […] şi câte soboare şi revizii de fețe bisericeşti şi politiceşti; şi câți străini din toată lumea, şi câte inimi purtate de dor; şi câte suflete zdrobite şi rătăcite n-au trecut prin satul nostru spre monăstiri! […] Şi câte oştiri străine şi o droaie de cătane călări, tot nemți de cei mari, îmbrăcați numai în fir, au trecut în vremea copilăriei mele, cu săbiile scoase, prin Humuleşti, spre monăstirile de maice…”

În ultimul capitol, cel mai scurt, este redată plecarea lui Nică la Seminarul de la Socola şi o dată cu aceasta despărțirea de sat, de universul copilăriei. „Cum nu se dă scos ursul din bârlog, țăranul de la munte, strămutat la câmp, şi pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale,

aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruința mamei."

Ion Creangă este un povestitor desăvârşit care duce mai departe voluptatea comunicării orale, farmecul cuminte şi ritmul domol întâlnite în cronica lui Ion Neculce. Povestirile sale, dar şi anumite scene din **Amintiri din copilărie,** au o structură dramatică, un dinamism şi o ingenioasă desfăşurare scenică. Autorul foloseşte o anumită şiretenie pentru a-l ține pe cititor atent la ce spune, joacă teatru, gesticulează, i se adresează direct, atrăgându-i atenția: „…şi după cum am cinstea să vă spun" sau „… vă puteți imagina ce vrea să zică a te scălda în Bistrița…"

Scriitorul, remarcă T. Vianu, „se adresează nu unui cititor, ci unui auditor, capabil de a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu…"[1] Cititorul, pe care-l introduce ca martor pasiv în povestire, este determinat să ia parte la verva şi voluptatea deosebită a celor spuse de autor.

Printre mijloacele folosite pentru a da unicitatea şi nota originală a povestirilor şi a **Amintirilor din copilărie** fac parte şi „țărăniile" autorului, redate într-un stil oral inconfundabil. Cu toate acestea, este greşită părerea care-l consideră pe Creangă un scriitor popular facil, în înțelesul depreciativ al cuvântului, şi reduce creația acestuia la nivelul unor simple similitudini cu literatura populară, socotind-o simplă „arhivă folclorică" al cărei rol este de a continua opera lui Anton Pann. Izvorâte firesc din universul țărănesc ca fire, povestirile lui Creangă au un mare respect pentru tezaurul de înțelepciune al satului şi prin ele trece doar ca o adiere sufletul de basm.

Creangă „e un om deştept. […] mai deştept decât pare […] e un şiret patriarhal" – este un scriitor cult, cu o formație „cărturărească" – cum remarcă G. Călinescu[2] şi „polemicile lui dezvăluie un mânuitor sigur de idei într-o limbă tehnică fără pată". Prin modul său de a povesti, „de a spune" se situează la mijlocul unei serii, între Ion Neculce şi M. Sadoveanu.

Plasându-l în familia unor scriitori „cărturari", G. Călinescu consideră că Ion Creangă foloseşte des citatul din tradiția populară, un procedeu tipic al lui Rabelais, şi în linia lui Sterne şi Anatole France, care acordau o mare importanță folosirii citatelor. Abundența de

---

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* E.P.L., 1966, p. 153.

[2] G. Călinescu, *Ion Creangă* – Editura pentru Literatură, 1964, p. 175.

zicători şi proverbe din opera lui Creangă are rolul de a provoca râsul, a parodia şi a-şi bate joc de unele defecte omeneşti.

Autorul dovedeşte o bucurie fantastică în a glumi, a provoca râsul, mai ales la adresa intelectualilor, precum şi o incisivă autoironie. În această direcţie foloseşte o gamă largă de mijloace pentru a realiza umorul şi ironia, de la numele sau poreclele unor personaje (Oşlobanu, Mogorogea, Trăsnea, Gâtlan, Moş Bodrângă)la incultura şi falsa credinţă a altora (popa Buligă, călugării ş.a.), la prostia omenească (Oşlobanu, Trăsnea ş.a.).

„Unic prin glasul lui oral, Creangă apare, prin neasemănata lui putere de a evoca viaţa, un scriitor în linia realismului lui C. Negruzzi" şi un reprezentant tipic al *Junimii,* prin acea „vigoare a conştiinţei artistice care îl uneşte aşa de strâns cu Maiorescu şi cu Eminescu."[1]

Creangă este un scriitor profund, de o seriozitate care ascunde dramatismul existenţei, acea „mizerie trudită" a oamenilor, îndepărtaţi prin rutină de civilizaţia timpului. Pe bună dreptate, G. Călinescu remarca, în monografia sa, faptul că „Scriitori ca Creangă nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân, greu de subînţelesuri, aproape echivoc şi unde experienţa s-a condensat în formule nemişcătoare, tuturor cunoscute, aşa încât opera literară să fie aproape numai o reprezentare a unor elemente tocite de uz".[2]

---

[1] T. Vianu*, Op. cit.,* p. 161.
[2] *Ibidem*, p. 357.

I. L. CARAGIALE

„Printr-un neaşteptat dar al soartei, în timp ce poezia română câştigă în Eminescu expresia ei cea mai înaltă, proza narativă şi teatrul ating acelaşi nivel în opera lui I. L. Caragiale[1], scriitor care se

[1] Ion Luca Caragiale (30 ianuarie 1852–1februarie 1912) s-a născut în comuna Haimanale din jud. Prahova, ca fiu al lui Luca, unul dintre feciorii lui Ştefan Caragiale, frate mai mare al celebrilor actori Costache şi Iorgu.

Bunicul său din partea tatălui, Ştefan, a fost adus în țară de domnitorul Caragea pentru a-i servi la curte ca bucătar. Era grec arvenit şi, se pare, un om umblat şi ştiutor de carte. Fiii acestuia, Luca, Costache şi Iorgu, au fost oameni de vază, actori şi scriitori dramatici, iar Luca, după o perioadă în teatru, va deveni secretar la mânăstirea Mărgineni (Prahova) şi apoi avocat.

I.L.Caragiale este fiul lui Luca, din a doua căsătorie, se pare nelegitimă, cu Ecaterina Caraboa. A făcut şcoala primară şi gimnaziul la Ploieşti, fără a termina şi liceul. Urmând tradiția familiei, se visa actor şi se înscrie la clasele de declamație ale unchiului său Costache.

După moartea tatălui, în 1870, se mută la Bucureşti, unde munceşte din greu îndeplinind diverse activități mărunte şi umilitoare (copist, sufleor, corector, gazetar mărunt). Iese din anonimat după 1870 când debutează cu cronici dramatice în diverse jurnale şi mai ales după 1878 când devine redactor la *Timpul,* alături de Eminescu şi Ioan Slavici. Acum este epoca în care ia contact, fără mare entuziasm, cu *Junimea.* După 1870, desfăşoară o activitate jurnalistică susținută şi publică la mai multe gazete: *Ghimpele, Adevărul literar, Națiunea română, Timpul,Claponul, ş.a.*

Fire independentă, Caragiale improvizează permanent noi preocupări. Este numit de T. Maiorescu, pentru un timp, profesor la liceul Sf. Gheorghe iar în stagiunea 1888/1889 este directorul Teatrului Național. Ca dramaturg s-a impus cu prima sa piesă **O noapte furtunoasă,** citită în cercul Junimii şi reprezentată pe scena Teatrului Național la 18 ianuarie 1879. A cunoscut consacrarea cinci ani mai târziu, în 1884, o dată cu reprezentarea piesei **O scrisoare pierdută.**

înrudeşte cu emulul său în lirică prin aceeaşi perfecţiune a conştiinţei artistice, acelaşi cult al cuvântului românesc, pe care-l înfăţişează cu noi şi mari puteri expresive” (Tudor Vianu).

Aşa cum relevă T. Vianu, I. L. Caragiale a marcat în teatrul şi în proza românească nivelul de geniu, pe care Eminescu l-a ilustrat în poezie. Este primul mare scriitor obiectiv în opera căruia este reflectată în profunzimea ei viaţa societăţii româneşti, văzută ca o „comedie umană” şi transpusă într-un autentic document artistic al epocii.

Dovedind o acută conştiinţă artistică şi o clară finalitate a artei, scriitorul are un cult al formei şi o pasiune a nuanţării expresiilor, o adaptare a vorbirii personajelor la nivelul lor de cultură. Caragiale s-a ridicat la o certă valoare artistică universală prin generalizare şi

---

Până în 1885 a scris şi alte comedii, printre care **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** şi **D-ale carnavalului** – lucrări care îi consolidează prestigiul de scriitor şi în parte situaţia materială.

În perioada în care au fost concepute comediile, Caragiale a mai scris două piese de teatru, fără pretenţii şi fără o apropiere artistică de celelalte (e vorba de farsa **Soacră-mea Fifina** şi **Hatmanul Baltag** – piesă scrisă în colaborare cu Iacob Negruzzi).

Îşi încheie activitatea de dramaturg în 1890 cu drama **Năpasta** şi îşi începe munca de prozator, în special cu schiţele scurte („momente“), dar şi cu nuvelele şi povestirile reunite în 1901 în volumul **Momente** şi în 1908 în **Nuvele şi Povestiri.**

Bucuria succesului îi este însă întunecată de o mârşavă înscenare; un publicist Caion (pseudonimul lui Const. A. Ionescu) denunţă un presupus plagiat al **Năpastei** după autorul ungur (imaginar) Kémény Istvan, acuzaţie susţinută şi de Al. Macedonski în *Fapta morală.* Ulterior, Caragiale află că autorul maghiar şi piesa indicată nu există şi urmează un răsunător proces în urma căruia, în 1902, calomniatorul este condamnat şi achitat după câteva luni.

Scriitorul s-a căsătorit la 7 iunie 1889 cu Alexandra Burelly, o celebră frumuseţe a Bucureştilor, fiica arhitectului Constantin Burelly. În urma unei moşteniri din partea mătuşii sale bogate, Mamuloaia, primeşte, din 1888 şi până în 1905, o rentă între 500 şi 1000 de lei.

În 1908, cedează, după îndelungate procese, moştenirea şi intră în posesia unei importante sume de bani, cu ajutorul căreia se autoexilează la Berlin, unde îşi petrece timpul în excursii prin Europa şi în discuţii cu românii care locuiau sau treceau prin Germania (soţii Zarifopol, C. Dobrogeanu-Gherea, Delavrancea, Panait Cerna, D. Gusti ş.a.).Ioan Luca Caragiale moare la 9 iunie 1912 la Berlin. Este adus în ţară şi înmormântat la Cimitirul Bellu, alături de Eminescu.

sinteză, prin sondarea în profunzime a general-umanului şi prin satira necruțătoare a viciilor şi urâțeniei unei lumi.

„Arta lui dramatică şi nuvelistica poate servi de model pentru toate timpurile şi cine îşi dă seama de bogăția de forme, cele mai multe dintre ele desăvârşite, de povestirile sale… nu poate şovăi un moment să vadă întrânsul pe unul dintre cei mai mari artişti literari ai tuturor vremurilor.” (M. Dragomirescu)

Un portret veritabil al marelui Caragiale l-a realizat O. Goga în volumul **Precursori:** „Cine a avut norocul să asculte pe Caragiale vorbind un sfert de ceas oriunde, la o adunare a negustorilor, ori într-un ungher din vagonul restaurant, n-are să uite niciodată cea mai strălucitoare icoană a inteligenței omeneşti din câte a întâlnit în drum.

N-a fost minte să stăpânească cuvântul cu mai multă siguranță, să-l frământe şi să-l chinuiască cu mai multă putere. În fraza lui fermecată se revărsa o lumină orbitoare, era pulbere şi argint, foc de artificii, râs şi plâns, era alinare dulce şi durere sălbatică. Ca într-un caleidoscop fermecat se desluşeau chipuri vrăjite de magie. Marele meşter atingea toată claviatura sufletului omenesc. Deschidea vorba lin, cu bunătate, şi o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-şi arate o seamă de jonglerii capricioase şi deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strângeau convulsiv, în fundul ochilor juca o lumină stranie… Era clipa când din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou… Universul devenea mai bogat, ca prin minune…”

Opera literară

Structura operei	Tema şi modalitatea artistică
Teatru (comedie) O noapte furtunoasă Conu Leonida față cu reacțiunea O scrisoare pierdută D-ale carnavalului	Critica moravurilor, parvenitismului, inculturii, rapacitatea marii burghezii. Construcție clasică, tipologie clară, comic divers de situații şi de limbaj
Dramă Năpasta	Puternice note de naturalism, dar şi de analiză psihologică
Nuvele O făclie de Paşte Păcat În vreme de război La hanul lui Mânjoală Două loturi etc.	O influență naturalistă şi fantastică (balcanică); prezintă unele cazuri de conştiință şi procese sufleteşti. Depăşirea naturalismului prin insistență pe procesele afective.

Schițe Vizită, Domnul Goe, Lanțul slăbiciunilor, Telegrame, Un pedagog de şcoală nouă etc.	Observarea obiectivă a aspectelor ridicole, satirice ale unor personaje din mica burghezie şi mahalaua fizică şi spirituală
Povestiri Calul dracului Abu Hasan Kir Ianulea etc.	Împletirea realului cu fantasticul; influență populară şi apropiere de lumea balcanică; mister şi enigmă.

Opera lui I. L.Caragiale cunoaşte o mare diversitate (*comedie, dramă, nuvele, schițe, povestiri* etc.) şi un timbru inconfundabil, specific spiritului său neliniştit şi nestatornic. Ea se întinde cu aceeaşi valoare pe o perioadă de peste *trei decenii* (primele proze şi poezii i-au apărut în *Ghimpele* prin anii 1873 şi 1874).

Scriitorul s-a impus cu autoritate după 1879, anul în care a apărut şi a avut loc reprezentarea primei sale piese de teatru, comedia **O noapte furtunoasă.** Tematica şi structura creației lui Caragiale cuprind *două zone,* aparent contrare, *două universuri distincte: unul comic* şi *altul tragic*.

Varietatea şi nota originală a universului comic sunt reflectate, în prima etapă de creație, prin comediile **O noapte furtunoasă, Conul Leonida față cu reacțiunea, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului** şi prin majoritatea *schițelor,* acele „momente" de viață nemuritoare.

Universul tragic, specific creației din ultima etapă, este ilustrat atât în dramaturgie, prin drama **Năpasta,** cât în *schițe* şi mai ales în *nuvele* şi *povestiri* (**O făclie de Paşte, Păcat, În vreme de război, Abu Hasan, Kir Ianulea, La hanul lui Mânjoală**).

Universul comic

Socotită inițial un gen inferior, comedia îşi are originea în procesiunile vesele, licențioase care se desfăşurau în cinstea lui Dionysos şi provocau râsul. Aristotel considera ca izvor al comediei „cusurul şi urâțimea", deci „păcatele trupului şi ale sufletului", defectele şi viciile morale.

Comediile lui Caragiale au ca intenţie finală critica moravurilor unei burghezii recente, fără tradiţie şi fără aderenţă reală la civilizaţia modernă. Scriitorul surprinde lipsa de cultură, parvenitismul şi imoralitatea acestei lumi, marea discrepanţă între esenţa şi aparenţa aspiraţiilor acesteia. Viziunea în care aceasta este prezentată şi varietatea tipologică impun o structură clasică, obiectivă a vieţii, o modalitate „de a crea durabil şi esenţial”(G. Călinescu).

Vocaţia critică manifestată în comedii are la bază o atitudine satirică exprimată obiectiv, fără răutate şi ură; deformările vieţii, ridicolul comportamentului, „păcatele trupului şi ale sufletului” sunt prezentate în toată goliciunea lor, ca fiind aspectele specifice acestei lumi.

Deşi reduse la o singură trăsătură de caracter, la o schemă clasică, încadrate într-o categorie tipică (demagogul, politicianul venal şi corupt, carieristul, fanfaronul etc.), personajele se impun ca prototipuri prin caracterul general al reprezentativităţii lor.

Ca orice scriitor clasic, Caragiale e creator de tipuri, unele mai adânci, altele doar profilate, schematice, dar toate reprezentative, făcând „concurenţă stării civile”. Structura clasică a comediilor constă, printre altele, în tipologie şi în categoriile morale în care sunt înscrise personajele. Tipologia imortalizată de autor capătă semnificaţie în cadrul comicului de situaţii şi în special al celui de limbaj, unde asistăm la o manieră îngroşată, uneori caricaturală, prin care este definită esenţa personajelor. Astfel, *Jupân Dumitrache* este un mahalagiu „fioros de moral”, credul şi deci inevitabil un *cocu,* un încornorat; *Nae Ipingescu,* ipistatul, amicul său, e redus la minte, „întunecat de o onestă stupiditate”; *Chiriac,* „apărătorul onoarei conjugale” a stăpânului său, va evolua în aceeaşi direcţie cu acesta; *Rică Venturiano* nu este decât un pretext de umor verbal şi şarjă critică la adresa presei liberale; *Zaharia Trahanache* este o variantă bonomă a lui Jupân Dumitrache, un încornorat cu bănuiala uşor potolită; *Agamiţă Dandanache* este un bâlbâit şi un mărginit mintal, simbolul pur al parvenitului şi al şantajistului. El este, cum declara autorul, mai canalie decât Caţavencu, intenţionând să se servească de scrisoarea compromiţătoare la infinit, fără a-şi face probleme de morală şi onestitate; *Farfuridi* şi *Brânzovenescu* sunt doi tembeli, iar *Cetăţeanul turmentat* este onest, dar şi beţiv; *Caţavencu* e un demagog zgomotos, un escroc galant şi sentimental, un patriot golit de sentimente, „adică un Mitică, exponent al câmpiei danubiene” – cum îl consideră G. Călinescu; Pristanda este exponentul slugărniciei, al servilismului, dar şi al slujbaşului necinstit;

iar *Conul Leonida* e un poltron şi un „mic tiran” care nu iese din litera jurnalelor şi din teoriile lui republicane şi „fandacsiste”.

Toţi aceşti eroi exprimă şi adâncesc, cu mijloacele comicului, de la ironie la sarcasm, ridicolul unei lumi, falsa ei aparenţă în raport cu esenţa dorinţelor şi idealurilor prea mari pentru a fi atinse. Caragiale a avut geniu în surprinderea şi definirea personajelor printr-o *formulă sintetică concisă* şi relevantă. Prin aceste formule memorabile, devenite replici-sentinţe „care trăiesc singure cu o puternică viaţă verbală”, autorul nu a simplificat sensul artei literare, ci a redat sărăcia de idei şi „simplitatea” caracterului personajelor. Astfel, Trahanache, greoi, dar în acelaşi timp şiret, repetă „Aveţi puţintică răbdare”, Pristanda foloseşte obsedant cuvântul „curat”; Dandanache aminteşte dreptul său la şantaj, declarând: „Eu care de la 48, cu familia mea”, Ipingescu întrebuinţează ca un tic cuvântul „rezon”; Cetăţeanul turmentat, fără să înţeleagă ceva, întreabă continuu „eu cu cine votez” ş.a.

Cele patru comedii au ca ţintă satirică moravurile şi diformităţile unei game sociale largi, de la micul burghez de mahala la marea burghezie bucureşteană şi provincială.

Teatrul lui Caragiale – remarca Pompiliu Constantinescu – „este o mare secţiune tăiată în corpul societăţii româneşti”.

I. L. Caragiale a publicat două comedii de moravuri (**O noapte furtunoasă** şi **O scrisoare pierdută**), o farsă comică (**Conul Leonida faţă cu reacţiunea**) şi un vodevil (**D-ale carnavalului**).

Prima comedie a lui Caragiale, **O noapte furtunoasă,** a fost citită, înainte de a fi reprezentată, la o şedinţă a *Junimii,* unde T.Maiorescu i-a făcut câteva recomandări privind temperarea violenţelor de limbaj. În legătură cu intervenţia lui T.Maiorescu, autorul remarca: „Poveţele acestei minunate inteligenţe critice sunt nepreţuite pentru un talent de invenţie lipsit încă de judecată şi măsura exactă a frumo-sului… Criticile lui Maiorescu, oricât ar zice cineva astăzi că sunt gratuite sau prea primitive, au îndeplinit odinioară o mare misiune.”

O noapte furtunoasă este comedia „onoarei de familist” a burghezului de mahala şi a aspiraţiei acestuia de parvenire spre înalte ranguri sociale, aşa cum năzuieşte Jupân Dumitrache – Titircă Inimă-Rea. Piesa a fost reprezentată în premieră la Teatrul Naţional în anul 1879 şi scoasă din repertoriu în urma unui conflict cu Ion Ghica, directorul teatrului, care îi cerea modificarea unor replici prea critice.

Spectacolul a fost reluat peste patru ani tot la Teatrul Național, dar şi la alte teatre din provincie unde a cunoscut un oarecare succes, nu însă pe măsura valorii comediei.

O noapte furtunoasă este o comedie de moravuri al cărei conflict se bazează pe triunghiul conjugal reprezentat prin: jupân Dumitrache, încornoratul, Veta, consoarta „credincioasă" şi Chiriac, paznicul „onoarei de familist" a patronului său.

Ideea autorului de a imortaliza tipul credulului încornorat o întâlnim şi într-o schiță publicată în *Claponul,* în 1877, în care Ghiță Calup, băcan de mahala şi gardist civic, este foarte gelos pe soția sa şi o încredințează spre pază lui Ilie tejghetarul care este de fapt şi amantul acesteia. Ca şi în piesă, patronul găseşte legătura de la gât a „paznicului" în patul conjugal, fapt ce îl determină să creadă că acesta şi-a făcut datoria cu credință.

Din amintirile lui Paul Zarifopol aflăm că o astfel de aventură i s-a întâmplat în tinerețe chiar autorului după cum declarase acesta: „Mă, Rică sunt eu…" Atras de o aventură în mahala, mijlocită de cumnata „mitocanului" şi un sergent, a fost bătut de soțul încornorat, cu care apoi s-a împrietenit, deoarece a considerat că totul a fost o confuzie. Deşi triunghiul conjugal îşi schimbă protagoniştii (patron, soția sa şi ziarist), conflictul rămâne în esență acelaşi.

În **O noapte furtunoasă,** eroul Jupân Dumitrache, un mic burghez de mahala,modest ca poziție socială şi cultură, se socoteşte reprezentant al „poporului suveran", deformând idealurile de la 1848 şi aspirând să ajungă în centrul evenimentelor, să participe la viața politică a țării, apărându-şi în acelaşi timp „onoarea de familist". Ridicolul personajului provine din marele decalaj între nivelul său de viață şi dorința exagerată de a dobândi o altă poziție socială.

Aspirația lui Jupân Dumitrache devine realitate printr-o întâmplare neaşteptată. Un tânăr jurnalist şi „studinte în drept", Rică Venturiano, cel care „combătea" la *Vocea Patriotului Naționale,* face confuzia între numerele unor case şi este bănuit că atentează la onoarea Vetei. După un conflict la care iau parte Jupân Dumitrache, dar mai ales Chiriac, gelos că l-a înşelat amanta, lucrurile se clarifică şi protagoniştii devin prieteni. Rică Venturiano le explică faptul că vizita lui în mahala era pentru a o întâlni pe Zița, cumnata divorțată a lui Jupân Dumitrache. Acest lucru aduce liniştea în familie şi mai ales între amanți.

La baza pseudo-conflictului stă, deci, o confuzie între numerele de la casa lui Jupân Dumitrache, dar şi între damele familiei.

Într-un studiu intitulat **Numele proprii în opera lui Caragiale,** criticul Garabet Ibrăileanu observa rolul *sugestiei onomastice* în realizarea comicului şi a intenţionalităţii critice. El sublinia concordanţa între nume şi caracter, care defineşte structura personajului. Rică Venturiano, susţine G. Ibrăileanu, evocă prin nume şi prenume dezinvoltura, tendinţa cosmopolită, apartenenţa la mahala. Venturiano, spune criticul, este franţuzismul de la Ventureanu, care urbaniza numele Vînturatul, adică un om bântuit de multe evenimente. Rică este un diminutiv de la Andrei, cel puţin aşa reiese dintr-o schiţă scrisă de Caragiale la Berlin, **Titircă Sotirescu et comp.** în care trebuia să reapară personaje din **O noapte furtunoasă** şi din **O scrisoare pierdută,** ajunse într-un alt moment al evoluţiei lor sociale.

N. Iorga considera că numele de Rică Venturiano nu a fost inventat de Caragiale, ci a fost preluat pentru sonoritatea lui dintr-un efemer ziar apărut la Braşov între 1874-1875 în care a fost publicată o povestire romantică autobiografică intitulată „Alexandru Ventureanu" a unui tânăr Radu Calomfirescu.

Singurul personaj care nu stă sub semnul ridicolului, fără trăsături şarjate şi caricaturale, este Veta, femeie care iubeşte simplu, firesc, fără veleităţi. Adulterul ei este motivat de optica soţului care o considera o proprietate personală, dar şi de morala lumii în care trăieşte şi îşi consumă sentimentele la nivelul mahalalei cu jurăminte şi vise romantice. Ziţa e mult mai stilată, e franţuzită, a trecut prin „pasion", are alt orizont şi alte dorinţe, nu o mai satisface viaţa cu fostul soţ şi aspiră la o iubire mai rafinată.

Într-un studiu despre Caragiale, C. Dobrogeanu-Gherea considera că Jupân Dumitrache, Chiriac şi Spiridon reprezintă trei ipostaze ale aceluiaşi personaj în evoluţia lui firească. Această trinitate marchează, în devenirea timpului, mijloacele folosite şi calea parvenirii clasei burgheze.

În această comedie a lui Caragiale se observă un simţ al măsurii rar întâlnit în epocă, un echilibru şi o geometrie perfectă între compoziţie şi stil, elemente care fac din operă un model al realismului clasic inconfundabil în patrimoniul de valori naţionale.

Cea de a doua piesă, **Conul Leonida faţă cu reacţiunea,** a apărut în *Convorbiri Literare* în februarie 1880 şi a fost reprezentată abia

în anul 1912. Pornind de la natura comicului realizat din improvizații și situații neprevăzute, autorul a numit-o „farsă”.

Eroul piesei Conu Leonida este un umil pensionar, un mic burghez ca și Jupân Dumitrache, cu pretenții de a lua parte la viața socială. Există o mare discrepanță între modul în care arată, cu scufie pe cap, halat de casă și papuci, și convingerea lui că apără revoluția și este republican. Deformând caricatural noțiunile despre care vorbește și pe care nu le înțelege, el îi ține dizertații consoartei sale, Coana Efimița, reproducând unele idei dobândite din ziare, despre problemele grave ale națiunii, situația republicii, a pensiilor și despre necesitatea unei „revoluții” cu aprobare de la poliție. „Viteazul tribun al poporului” se sperie atunci când e trezit din somn de niște zgomote și împușcături și intră în panică, se baricadează în casă și se gândește să se refugieze la Ploiești, la republicanii lui. Când încetează zgomotele, își dă seama că nu a fost revoluție „pentru că la gazetă nu scrie”.

În această „farsă” de un comic grav, autorul satirizează nu numai lipsa de idei a personajului, ci și incultura lumii căreia îi aparține, bețiа de cuvinte și pretențiile nejustificate.

În comedia **O scrisoare pierdută,** Caragiale urmărește același fenomen al parvenitismului la nivelul marii burghezii din provincie, unde instinctele sunt mai agresive, conflictele au dimensiuni și adâncimi caricaturale, conform moralei acestei lumi.

Piesa a fost terminată încă din septembrie 1884, când autorul îl anunța pe T. Maiorescu că și-a terminat lucrarea („piesa e gata toată, când preferați să săvârșim botezul după datină?”). Premiera a avut loc la 13 noiembrie în același an. Tema aleasă, de mare actualitate, constituia, în frământările pentru revizuirea Constituției, „problema arzătoare la ordinea zilei”.

O scrisoare pierdută, adevărată capodoperă a dramaturgiei naționale, este o comedie de moravuri din viața de familie și publică a burgheziei provinciale în eforturile ei de parvenire materială și socială. Conflictul, zgomotos și violent la început, determinat de interese meschine, șantaj, aventuri extraconjugale, adulter, se dovedește până la urmă bazat pe o opoziție morală falsă deoarece toți protagoniștii vor profita de avantajele unui „regim curat constituțional”.

Desfășurarea confruntărilor electorale, și nu numai, este mutată de scriitor în „capitala unui județ de munte” în timpul unei campanii electorale. Semnificația generală a piesei, care nu se reduce la banalele lupte politice dintr-o singură urbe, este subliniată de autor. „Caragiale

ne-a spus – îşi aminteşte C. Dobrogeanu Gherea – că se poate foarte bine ca **O scrisoare pierdută** să fie icoana fidelă a moravurilor din Piatra Neamț, ca şi a oricărui alt oraş din provincie, dar nu s-a inspirat şi mai ales nu a văzut anume persoane de aici; căci în materie de artă plăzmuirea personajelor este o creațiune lăsată exclusiv inspirației şi talentului autorului, care le poate găsi la orice mediu studiat adânc şi văzut prin prisma personalității autorului.”

Confruntarea dintre principalele forțe politice angajate în lupta electorală scoate în prim plan ambiția lui Nae Cațavencu, reprezentantul opoziției, de a determina grupul puterii locale în frunte cu prefectul Tipătescu şi Zaharia Trahanache, „prezidentul partidului de la putere”, să îl propună şi să îl susțină pentru a fi ales deputat. Pentru şantaj foloseşte o „scrisoare de amor” din partea lui Tipătescu pe care Zoe din neatenție o pierde. Avem de-a face şi aici cu veşnicul triunghi conjugal, Trahanache-Zoe-Tipătescu, acceptat şi acoperit de soțul încornorat.

Cațavencu, folosind amenințarea şi scandalul public, reuşeşte s-o atragă pe Zoe de partea lui, considerând, nu fără dreptate, că ea este principala forță care îi va determina pe Tipătescu şi Trahanache să îl propună şi să îl susțină în alegeri.

Cele două grupuri se pândesc şi se amenință reciproc, încercând fiecare să speculeze abuzurile şi neregulile existente pentru a căpăta aderenți. Când totul părea rezolvat şi Trahanache-Tipătescu-Zoe cedaseră şi promiseseră lui Cațavencu susținerea, se produce o adevărată lovitură de teatru, este trimis de la centru Agamiță Dandanache, un candidat care trebuie ales obligatoriu.

Autorul reînvie şi amplifică din nou conflictul dându-i alte dimensiuni. Spre disperarea Zoei, Cațavencu reia şantajul; Tipătescu nervos încearcă să îl oprească şi pune pe Pristanda să îl aresteze; Trahanache, greoi şi lipsit de simțul realității, rămâne calm şi cere „aveți puțintică răbdare.”

Şedința de propunere oficială a candidatului (actul al III-lea) aduce în prim plan, în formele cele mai violente, dar şi ridicole, cele două grupuri rivale, care se înfruntă fără menajamente şi fără ruşine. În acest moment, Cațavencu pierde pălăria în care se afla scrisoarea, obiectul cu care şantaja şi spera să învingă. Această nouă situație îl determină să accepte candidatura lui Dandanache cu speranța că vor veni şi alte alegeri şi îşi va realiza visul de a deveni deputat.

Şarja comicului produs de discursul lui Cațavencu şi de intervențiile lui Farfuridi era specifică luptelor electorale ale timpului.

T. Maiorescu nota în pamfletul **Oratori, retori şi limbuţi** o serie de mostre din vorbirea parlamentară a epocii asemănătoare cu cele din comedia lui Caragiale.

Rezolvarea conflictului determină şi punctul maxim al comicului (actul al IV-lea), o dată cu intrarea în scenă a trimisului de la Centru, a lui Agamiţă Dandanache, cel mai ramolit şi mai corupt dintre toţi. El declară fără jenă celor din conducerea judeţului că lupta lui politică se bazează tot pe o scrisoare de amor cu care şantajează. În final, conflictul se rezolvă şi toată lumea este mulţumită. Introducerea în comedie a unui nou personaj, Agamiţă Dandanache, a fost simţită de autor ca o soluţie de a rezolva conflictul. Într-o scrisoare către un prieten, el declara că a găsit un personaj nou, pe Dandanache, „mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu."

Piesa se remarcă în mod deosebit prin echilibrul compoziţiei şi structura comicului, prin ingeniozitatea cu care sunt construite personajele şi marea lor forţă de reprezentare a unor categorii sociale şi morale.

În realizarea comicului, Caragiale foloseşte mijloace diverse, atât prin acţiune, comportament şi profil moral al personajelor, cât şi prin emfaza, orgoliul cu care apar în societate. Astfel, *Trahanache* este greoi şi ticăit şi, asemenea lui Jupân Dumitrache, nu crede în infidelitatea soţiei. Cu toată aparenţa de ramolire, în afacerile politice se manifestă însă machiavelic. *Caţavencu* e ambiţiosul demagog care, asemenea unui cameleon, e gata să plângă pentru „ţărişoara lui." *Farfuridi* e prostul fudul, în stare de trădare „dacă interesele partidului o cer". *Dandanache* e prostul total şi ticălosul incurabil. Numele lui provine de la „dandana" şi semnifică belea, bucluc, încurcătură. *Pristanda,* slugarnic şi corupt, se conduce în viaţă după vorbele soţiei: „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând!" *Cetăţeanul turmentat* e tipul naiv şi vicios.

Excluzându-i pe Tipătescu şi Zoe, toate celelalte personaje sunt o adevărată faună de imbecili, caracterizate prin faptele şi gesturile lor, prin apariţiile care le demască universul interior.

O altă sursă a comicului o reprezintă imaginea în oglindă a acestora, modul în care sunt văzuţi în societate şi în relaţiile cu celelalte personaje. Spre hazul tuturor, Trahanache îl prezintă pe Tipătescu drept cel mai bun prieten al familiei; Jupân Dumitrache îl crede pe Chiriac apărătorul „onoarei de familist", Pristanda îl vede pe Caţavencu când prieten, când duşman.

Cea mai bogată sursă a comicului caragelian o constituie limbajul personajelor, ticurile şi „prețiozitățile" din care autorul scoate efecte comice memorabile. El foloseşte în cadrul comicului de limbaj particularitățile onomastice ale personajelor. Criticul G. Ibrăileanu, în studiul amintit, a insistat asupra *onomasticii sugestive,* purtătoare a semnelor de individualizare a eroilor. Astfel, Trahanache, Dandanache, Cațavencu, Farfuridi, Brânzovenescu, sau în schițe Niță Ghițescu şi Ghiță Nițescu – sunt personalizați sau unificați prin comportament, vorbire şi aspirații.

În legătură cu categoriile comicului, Pompiliu Constantinescu împărțea tipurile folosite de autor în nouă categorii: *tipul încornoratului* (Jupân Dumitrache, Trahanache, Pampon, Crăcănel); *tipul primului amorez* (Chiriac, Rică Venturiano, Tipătescu, Nae Giurumea); *tipul cochetei şi al adulterinei* (Veta, Zița, Zoe, Didina, Mița); *tipul politic şi al demagogului* (Cațavencu, Farfuridi, Dandanache); *tipul cetățeanului* (Conu Leonida, Cetățeanul turmentat); *tipul funcționarului* (Cantidatu); *tipul confidentului* (Coana Efimița); *tipul raisonneurului* (Nae Ipingescu, Brânzovenescu) şi *tipul servitorului* (Pristanda).

Toată această tipologie reflectă esența unei societăți în tranziție şi a unei lumi fără aderențe reale la civilizația modernă.

Ultima comedie a lui Caragiale, **D-ale carnavalului,** este o farsă, un vodevil prin care autorul se reîntoarce la mediul din **O noapte furtunoasă** şi **Conul Leonida față cu reacțiunea**, un mediu dominat, de această dată, de o dezlănțuită viață erotică trăită la nivelul cel mai de jos.

Intriga acestei „comedii a măştilor" este complicată şi confuziile de personaje îi dau un dinamism specific genului şi un comic spumos, cu o ținută critică, folosind ridicolul şi sarcasmul.

Primul titlu al piesei a fost **Bărbierul,** în care Nae Giurumea, un fante de mahala, iubea două femei, pe Mița Baston republicana ploieşteancă, iubita lui Mache Razachescu, zis *Crăcănel,* şi pe mai tânăra ei concurentă, Didina Mazu.

Mița Baston e republicană violentă şi justițiară care îi declară amenințător lui Nae Giurumea: „ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 februarie, ai uitat că sunt ploieşteancă."

În **D-ale carnavalului,** triunghiul erotic se formează şi se desface fără prea mari regrete, în conformitate cu temperamentul şi amoralitatea acestei lumi. În centrul iubirilor pasagere, al aventurilor de mahala se află Nae Giurumea, personaj specific acestei lumi, de la

care pleacă şi spre care vin cele două pasiuni aventuroase, a Miţei Baston şi a Didinei Mazu.

Cele două „dive”, iubitele lui Giurumea, îşi înşeală la rândul lor amanţii, pe Mache şi Iancu Pampon, realizând altă înlănţuire a triunghiului erotic şi alte motive de dezlănţuire a temperamentelor nestăpânite.

Mai dotat în lupta cu viaţa, Iancu Pampon va învinge până la urmă şi va rămâne cu ambele femei, după ce Nae Giurumea se sperie şi se ascunde. Farsa, care în esenţa ei are un substrat tragic, redă drama unei lumi dincolo de comicul şi substanţa ei satirică.

A doua zonă a comicului, realizat cu aceleaşi mijloace şi în universul aceleiaşi lumi, o reprezintă **Schiţele (Momente),** în aparenţă mici anecdote nevinovate, în majoritate comice, cuprinzând o mare varietate de teme cu efecte caracteriologice asupra comportamentului general-uman al eroilor. Scrise şi publicate după 1900, în epoca de maturitate a lui Caragiale, **Momentele** excelează în concizia şi claritatea mesajului şi în special în marea varietate a mijloacelor comice. Aceste miniaturi critice au impresionat la apariţie prin noutatea genului şi incisivitatea atitudinii critice, încât unul din critici a afirmat că nu sunt „momente”, ci „monumente.”

Primele schiţe au apărut în *Ghimpele* şi *Universul* şi au fost reunite în anul 1901 în volumul **Momente.** Prin varietatea lor, dar şi prin investigarea zonelor sociale şi ale vieţii urbane, ele dau imaginea unei lumi cu care autorul era familiarizat din comedii. Cadrul preferat în care se desfăşoară acţiunea acestor momente îl constituie cel banal şi insignifiant al străzii, cafeneaua sau berăria, biroul micilor funcţionari sau îmbulzeala şi agitaţia de la „moşi”. Din punct de vedere tematic, ele pot fi sistematizate în câteva serii, având în centru intenţionalitatea critică şi specificul comicului.

a) În cele mai multe schiţe, critica se îndreaptă împotriva falsei vieţi de familie, a lipsei de comunicare între soţi şi în special a acceptării şi instituţionalizării adulterului (**Om cu noroc, Mici economii**).

b) O parte importantă a schiţelor se opreşte asupra educaţiei greşite făcute în şcoală şi în familie (**Domnul Goe, Vizită, Lanţul slăbiciunilor**), a sistemului de relaţii şi a corupţiei.

c) Nu scapă observaţiei acide a scriitorului nici celelalte instituţii ale statului, biserica, justiţia, presa, saloanele moderne, high-life-ul

sau viața micului funcționar fără orizont, dar care se autoiluzionează că va ajunge şef.

Într-un cuvânt, ținta criticii, a ironiei şi a sarcasmului o reprezintă, în cele mai multe schițe, mica burghezie bucureşteană şi provincială, care nu s-a distanțat de moravurile orientale deşi are pretenții de apartenență la viața civilizată occidentală.

Prin aceste „momente", Caragiale pune bazele unui gen nou, situat între schiță şi notația spontană, apropiată reportajului. Structura lor compozițională şi modalitățile artistice sunt foarte diverse şi reflectă modalitatea inepuizabilă a observației. Unele sunt reportaje de presă, rapoarte (**Proces-verbal**), altele telegrame (**Telegramă**), scrisori (**Urgent**), povestiri (**Triumful talentului**) sau ingenioase table de materii (**La Moşi**). Multe schițe sunt dialogate, au un ritm scenic viu şi o mare forță de sugestie şi comunicare, sunt scenete (**Amicii, C. F. R**).

Structura comicului cunoaşte şi aici o mare varietate de mijloace, de la ticuri verbale, automatisme în exprimare şi gândire la incultura „moftangiilor" care îşi etalează imoralitatea şi lipsa bunului simț cu o mare dezinvoltură, fără morală şi fără credință.

Caragiale a făcut, în special prin aceste schițe, „pictura mediului contemporan, a omului care-l reprezintă şi a chipului în care el se mişcă şi vorbeşte" (T. Vianu).

O temă frecventă în schițe, ca de altfel în întreaga operă a lui Caragiale, înfățişează viața de familie, imoralitatea, corupția şi lipsa de afecțiune în cadrul cuplului (**Om cu noroc, Mici economii, Cadou** ş. a.). În această secțiune, clasicul triunghi conjugal se realizează în „lumea bună" cu ştiința şi consimțământul interesat al soțului care îşi foloseşte soția ca „momeală" pentru „amicul casei" sau pentru alții. Un astfel de soț, care îşi rezolvă toate problemele cu ajutorul celor două soții, este, după cum declară autorul, „amicul meu, domnul Manolache Guvidi" (din schița **Om cu noroc**). Atunci când intră în unele încurcături şi e pe punctul de a-şi pierde averea, domnul Guvidi o foloseşte pe tânăra şi frumoasa lui soție pe care o trimite la un personaj de mare influență. Doamna Guvidi, deşi foarte tânără, ascunde mult talent diplomatic şi „femeie slabă a scos-o cu blândețe la un fericit capăt." Până la urmă, „înaltul personaj" a devenit prietenul casei.

Moartea crudă a răpit însă în floarea vârstei pe doamna Guvidi, iar „amicul" scriitorului s-a recăsătorit. Şi a doua soție este tot atât de tânără şi frumoasă, „iar despre tactul diplomatic, atât de necesar când

are cineva daraveri mari şi multiple, putem spune că o întrece"… de aceea „succesul este robul amicului nostru; norocul umblă după omul acesta ca un câine ascultător şi credincios."

Şi cea de-a doua soţie se descurcă în „afaceri" şi în schimbul unei perechi de cai cumpără moşia Moara-de-Piatră, de la un proprietar bogat, care până la urmă devine prietenul casei şi naşul copilului doamnei Guvidi.

Ironia autorului faţă de „amicul" său şi faţă de situaţiile familiare pe care le „patronează" este exprimată printr-o falsă apreciere, socotindu-l om serios, cu o avere câştigată prin muncă cinstită.

Autorul adoptă o atitudine detaşată faţă de actele întreprinse de personaje şi respinge fără agresivitate vulgaritatea şi imoralitatea acestora. Finalul se realizează în acelaşi spirit de aparentă apreciere: „Mare noroc pe Guvidi."

În **Mici economii** întâlnim acelaşi triunghi conjugal, acceptat şi încurajat de soţul care profită în urma aventurilor soţiei. Şi consoarta lui Iancu Verigopol îşi are „afacerile" ei, patronate de soţul care nu vrea să muncească „pe o leafă de mizerie." În timp ce soţul cu doar „două pitace" în pungă face cinste amicilor şi consumă un vermut franţuzesc, soţia, „din micile ei economii", face rost de locuinţă pentru a se muta a doua zi şi achită anticipat chiria pe şase luni.

Atitudinea scriitorului, vădit reprobabilă faţă de personaje, este aparent duplicitară, apreciază calmul şi liniştea „amicului", „sângele rece al unei persoane absolut lipsite de grija zilei de mâine" şi prezintă indirect, „veniturile" acestuia provenite din exploatarea soţiei.

S-a observat, pe bună dreptate, faptul că rolul ironiei în opera lui Caragiale este prima sursă a umorului şi modalitatea de subliniere a mesajului autentic. În **Câteva păreri anonime,** apărute în *Epoca* la 19 iulie 1897, autorul se dovedeşte un excelent ironist, învăluind adevărurile şi prezentându-le în forma lor inversă. El, deşi ironic, foloseşte un ton urban, înlocuieşte stilul polemic, violent, considerat prea dur şi fără efecte în caracterizarea personajelor. Ironizând şi dispreţuind gazetarii inculţi şi pretenţioşi, autosatisfacţia acestora, Caragiale declară: „De când eu am părăsit profesiunea de scriitor,s-a făcut atâta progres în publicitatea românească, încât mă simt absolut zdrobit când mă aflu în faţa unei file curate de hârtie, ştiind bine că ea astăzi nu mai suferă să fie mânjită, ca pe vremea mea, cu negreală, decât doar spre a spune o gândire. Care va să zică astăzi nu mai e permis nimănui a strica hârtie degeaba. Fericit publicul de azi."

În acest paragraf, autorul pare că face elogiul literaturii contemporane în comparaţie cu cea din trecut. O asemenea apreciere elogioasă, în special a presei, pe care Caragiale o dispreţuia prin lipsa ei de idei, este „o simplă simulare”, o formă ironică de a respinge această literatură fără brutalitate şi jignire a gustului public. Elogiul, politeţea şi aprecierea până la umilinţă sunt în fond atitudini inverse, forme marcate de ironie.

O secţiune importantă a schiţelor lui Caragiale o formează, aşa cum am văzut, critica educaţiei greşite a copiilor (**Vizită, Domnul Goe** ş.a.) şi sistemul de relaţii din şcoală şi societate. Naraţiunea **Bacalaureat**, foarte alertă, este bazată în principal pe dialog şi pe un aranjament teatral în care personajele – autorul şi madame Caliopi Georgescu – interpretează aproape mecanic rolurile stabilite de o anumită situaţie familiară.

Vizita prea matinală a amicei sale îl nedumereşte pe autor, în timp ce aceasta, manifestând o familiaritate poruncitoare, vecină cu impertinenţa, este grăbită să îşi rezolve problemele. Madame Caliopi ştie cum să obţină ajutorul unui prieten şi, fără a-i lăsa timpul să refuze, îl determină să acţioneze după porunca ei. Aceasta formulează direct motivul vizitei, acela de a-l determina pe autor să intervină pentru băiatul ei pe care profesorul Popescu îl lăsase corigent la Morală.

În partea a doua, într-un stil rece, informativ, autorul aminteşte situaţia copiilor amicei sale, Horaţiu, Virgiliu şi Ovidiu, şi necesitatea ca cel mic să treacă bacalaureatul pentru a deveni jurist.

În ultima parte se revine la stilul dialogat, autorul încercând să îl determine pe profesor să îl treacă pe Ovidiu şi, o dată cu el, pe toţi corigenţii. Intervenţia autorului şi rezolvarea situaţiei şcolare a lui Ovidiu se încheie cu o masă în casa familiei Georgescu, dată în cinstea viitorului jurist.

Sistemul corupt de reuşită în viaţă pe bază de scrisoare de recomandare este criticat în **Triumful talentului.** Un „caligraf” talentat, Niţă Ghiţescu, nu reuşeşte să ia concursurile pentru angajare deoarece nu are „scrisoare de recomandare” din partea unei persoane influente. Insuccesele îl determină să renunţe, dar, ironia soartei, în acel moment este anunţat de un prieten că va avea un loc la o litografie. Înscris la concurs pentru a-şi ajuta un coleg de şcoală, Ghiţă Niţescu, personajul nostru, semnează proba în numele acestuia şi are neplăcuta surpriză să fie anunţat că a câştigat. El credea că succesul amicului este asigurat pentru că avea scrisoare de recomandare.

În final, preşedintele comisiei, făcând confuzie de nume, îl declară reuşit pe Niță Ghițescu şi nu pe Ghiță Nițescu. După protestele acestuia, verifică scrisoarea:

„ – Nu se poate, domnule director! v-ați înşelat! uitați-vă la probe!

Tonul cu care a zis «uitați-vă la probe» a făcut un efect straniu asupra superiorului: i-a impus, parcă; acest domn a răspuns:

– În fine, errare humanum est… Să vedem…

Şi zicând acestea, a scos din buzunar un plic, pe care camaradul lui Niță-l cunoştea bine, şi din plic a tras o scrisorică; s-a uitat bine pe ea cu băgare de seamă şi, cu tonul mult mai blând, zâmbind:

– Ştii că ai dreptate dumneata?… Aşa e! Vezi?… confundasem… În adevăr, a reuşit d-l Ghiță Nițescu.

– Aşa da, a răspuns plin de satisfacție d-l Niță Ghițescu.

Şi d-l director, grav, se retrase închizând uşa.”

Comicul de situații şi confuzia de nume au un puternic suport critic bazat pe demascarea unor mentalități şi a unui sistem de relații. Un prim palier al structurii comicului, cu mari consecințe în desfăşurarea acțiunii, este acela al alegerii numelor personajelor: Niță Ghițescu şi Ghiță Nițescu, procedeu care are menirea de a genera confuzie, dar şi o nivelare a caracterelor, o uniformizare a acestora.

Relatarea evenimentelor este stereotipă, de o obiectivitate rece, fără nici o participare emoțională a autorului, lăsând doar ironia să sugereze mesajul de corupție şi servilism din administrație. Schița începe printr-un procedeu inedit, marcând un timp şi un spațiu vag, printr-o formulă de basm: „A fost odată într-o şcoală de provincie doi camarazi…” şi reia relatarea ulterioară în aceeaşi modalitate: „Aşa, isprăvind clasele primare, s-au despărțit cei doi buni camarazi, ca să meargă fiecare după norocul lui.”

Caragiale foloseşte foarte des, în special în schițe, procedeul sugestiei, prin care denumeşte o noțiune prin alta, o anumită realitate prin corespondenta ei. El consideră că a numi un obiect înseamnă a suprima trei pătrimi din plăcerea pe care ți-o dă sugerarea lui. În acest sens, folosindu-se de sugestie, schițele lui Caragiale sunt bazate pe o modalitate aluzivă, învăluitoare.

Un asemenea procedeu îl întâlnim şi în schița **Ultima emisiune,** în care este adusă în discuție, prin opiniile a trei cerşetori şi un popă, necesitatea ultimei emisiuni bancare şi folosul acesteia pentru „meseriile” lor.

Acțiunea schiței se desfăşoară într-o cârciumă de mahala, pe o vreme „câinească”, cu ploaie măruntă şi vânt rece. Aici, în odăița din dos, se întâlnesc protagoniştii evenimentului, cei trei cerşetori şi părintele Matache.

Autorul insistă asupra acestei lumi din care fac parte Iancu Bucătaru, copil de rob vestit în arta culinară, care a servit, până să se îmbolnăvească, în multe case boiereşti, ajuns cerşetor, Zamfira Muscalagioaica devenită cerşetoare după o viață aventuroasă şi multe iubiri, şi Tomiță Barabanciu fost toboşar municipal, care, după ce s-a îmbolnăvit, îşi tratează boala cu rachiu.

Cei trei cerşetorise respectă, se „domnesc”, au simțul demnității. Ei nu cerşesc, ci cer, nici unul din ei nu bea, ci îşi face cura, ca şi cum ar lua apă minerală. Ei sunt tratați de autor cu considerație, „ca în lumea bună”, ca nişte victime sociale.

Reuniunea de seară a celor trei cerşetori ruinați şi cu darul beției este nu numai pitorească, ci şi comică prin pretenția lor de a discuta „probleme financiare” în legătură cu noua emisiune de monede.

Al doilea grup din odăița din dos a cârciumii este format din părintele Matache şi paracliserul lui, a căror prezență introduce o notă de trivialitate, de vulgaritate gălăgioasă care îi distanțează de distincția primilor. Supărat de noua emisiune, care îi aduce şi lui pierderi, mai mult mărunțiş în cheta din biserică, popa Matache blesteamă şi înjură fără ruşine: „Trăsni-i-ar Maica Domnului.”

Autorul pune față în față două grupuri sociale, două interese, îndreptând critica asupra fețelor bisericeşti şi a falsității acestora.

Universul tragic

A. După apariția comediilor şi a primelor schițe comice, în care observația era fixată asupra unei lumi cunoscute direct, aceea a micii şi marii burghezii bucureştene şi provinciale, spiritul neliniştit al lui Caragiale a simțit nevoia lărgirii ariei de cuprindere a vieții şi reflectare a destinului unor noi medii sociale. Extinderea observației la o lume oprimată, încremenită în cutume şi uitată în tradiție, cu alte preocupări şi aspirații, necesita schimbarea registrului de creație, a structurii, a stilului şi a tonalității sentimentelor.

O asemenea pendulare a creației, de la o gamă largă de manifestare a comicului la un sentiment dramatic şi tragic specific

mediului rural, nu era un lucru neobişnuit pentru autor, ținând seama de preocuparea sa permanentă de a strecura în subtextul destinelor supuse râsului o undă de tristețe şi o sugestie de victimizare.

În drama **Năpasta,** în nuvele şi în unele schițe, Caragiale părăseşte definitiv mediul cunoscut al mahalalei şi aspirațiile micului burghez, articulându-şi observația pe o fracțiune de viață limitată la universul sufletesc al țăranului şi în special al burgheziei săteşti: preot, învățător, hangiu, cârciumar etc., un mediu mai puțin cunoscut de autor în dimensiunile lui interioare.

Față de țăran şi de destinele lui, scriitorul a avut întotdeauna o atitudine de simpatie şi înțelegere, considerând viața înapoiată a satului ca principal motiv al temperamentului aspru al acestuia, în sufletul căruia s-au sedimentat ereditar porniri atavice, nestăpânite rațional.

Fixarea țăranului în umanitate este motivată, după scriitor, atât social, cât şi temperamental, psihologic. Din păcate, în aceste creații, influența naturalistă este destul de puternică, scriitorul a exagerat în surprinderea unor laturi obscure, patologice şi violente din temperamentul țărănesc, care îl transformă pe acesta într-un caz maladiv, un individ cu o psihologie destructivă. Cu toate acestea, Caragiale nu şi-a bătut niciodată joc de țăran, aşa cum arăta criticul G. Ibrăileanu: „Deşi nu l-a idealizat, scutindu-l de vicii şi pasiuni atavice elementare, nu l-a înfățişat într-o lumină ridicolă. Când a scris tragedie n-a crezut că mahalaua merită onoarea de a servi ca material… pentru sentimente puternice, grave, serioase.”

Într-o singură schiță, intitulată **Cum se înțeleg țăranii,** autorul a avut o atitudine satirică față de universul rudimentar al gândirii şi exprimării țăranului, înregistrându-i automatismele vorbirii şi sărăcia de idei. Pentru această „glumă”, pe care autorul a numit-o „un gen de jucărie fără importanță şi pretenție artistică”, a fost numit de Al. Vlahuță „ciocoiul cel prost” şi criticat de majoritatea scriitorilor vremii.

Operele care au ca temă viața țăranului sunt destul de puține, scriitorul s-a ocupat de mediul rural, în sensul lui pur, destul de rar, incidental. Pe el nu l-au preocupat sărăcia şi exploatarea țăranului (excepție făcând **Arendaşul român** şi pamfletul **1907, din primăvară până în toamnă**), ci viața lui sufletească, modul de a iubi şi urî, traumele morale produse de frică, duşmănie, antipatie.

Viața erotică, în simplitatea şi sobrietatea unui asemenea mediu, este profundă şi vijelioasă, căpătând dimensiuni pasionale sau

violente, iar uneori o evoluție aberantă, dominată de răbufniri ale subconştientului obscur.

Anca din **Năpasta,** Mânjoloaia sau slujnica din nuvela **La conac,** țărănci, femei simple sunt înzestrate cu misterul feminin, în comparație cu Veta sau Zoe, şi în general cu femeia de la oraş nivelată sufleteşte, cu o structură intimă hibridă, devenită de cele mai multe ori un instrument de plăcere sau de influență în luptele politice.

Înaintea apariției schiței **Arendaşul român,** scriitorul mai publicase în *Moftul român* (1883) două schițe: **Ion prostu** şi **Justiția română – secția corecțională,** în care semnala marile probleme economice şi sociale în care se zbate satul românesc şi acumularea de ură şi revoltă din acest mediu.

Simpatia şi compasiunea scriitorului pentru țărănime au fost exprimate clar, cu un deosebit simț al dreptății, în **Arendaşul român** şi în special în pamfletul **1907, din primăvară până în toamnă.** Adânc cutremurat de sângerosul eveniment al răscoalei țărăneşti din 1907, scriitorul a condamnat clasele exploatatoare, pentru situația de înapoiere a satului, pentru lipsa reformelor care să contribuie la ridicarea economică şi socială a țăranului şi la scoaterea satului din cea mai neagră înapoiere. Pe această temă, Caragiale a mai publicat, tot în 1907, câteva fabule cu un pronunțat caracter satiric (**Bietul Ion, Temelie** etc.).

Năpasta, singura dramă a lui Caragiale, prezintă un episod din mediul rural, în care Anca, Dragomir şi Ion sunt personaje cu o viață sufletească agitată, plină de neprevăzut.

Piesa a fost terminată în decembrie 1879 şi prima reprezentație a avut loc la 9 februarie 1890. Din distribuție au făcut parte cei mai mari actori ai timpului: Aristița, Gr. Manolescu şi Nottara.

După premieră, opinia generală a fost destul de critică, D. Zamfirescu îi scria lui T. Maiorescu că piesa este puternic influențată de Dostoievski (**Crimă şi pedeapsă**) şi Tolstoi (**Puterea întunericului**) şi nu reflectă universul țărănesc, problemele satului românesc: „Anca, Dragomir, Ion, Gheorghe nu sunt țărani decât doar fiindcă îşi zic mă şi fă."

În centrul acțiunii dramei **Năpasta** este dezvoltat un conflict moral, o răbufnire a unor forțe subconştiente, de gelozie şi ură. Dragomir o iubeşte pe Anca, soția lui Dumitru şi îşi omoară rivalul însurându-se, după un an de la crimă, cu femeia iubită. Anca, bănuind cine e adevăratul criminal, se mărită cu ucigaşul soțului ei nu din pasiune, ci ca să îl tortureze timp de nouă ani, până când îl va face să îşi

mărturisească vina. Pentru răzbunare şi restabilirea dreptăţii, Anca îşi face un plan diabolic, asemenea Vitoriei Lipan, înarmându-se cu răbdare şi calm. Pe tot parcursul celor nouă ani de căsătorie, prin aluzii, aduceri aminte, refuzul celei mai mici mângâieri a sufletului tulburat al lui Dragomir, prin mustrarea veşnic gândită, dar niciodată spusă, ea chinuieşte conştiinţa bolnavă a acestuia, îl omoară sufleteşte, pentru a-l determina să îşi recunoască fapta şi să îl dea pe mâna justiţiei.

Considerat din greşeală ucigaşul lui Dumitru, pădurarul Ion este bătut, torturat şi trimis la ocnă. Din cauza bătăii şi a fricii înnebuneşte, iar după nouă ani fuge şi se adăposteşte, parcă atras de fatalitate, în casa Ancăi, cerând mâncare şi povestind, într-o atmosferă mistică, delirantă , cum a fugit de la ocnă. Când Anca îi spune că nu e vinovat şi îl arată pe Dragomir, declarând: „Iată cine a ucis”, Ion rămâne înlemnit,chinuit de forţele care se luptau în conştiinţa lui şi se sinucide.

Adevăratul criminal, după un chinuitor şi torturant proces sufletesc, confirmă bănuielile Ancăi şi declară că el e ucigaşul. Pentru a-şi ispăşi păcatul, va pleca în lume.

În finalul dramei, reacţiile lui Dragomir sunt asemănătoare cu cele ale lui Ion: „Femeie! vreau să scap!… Nu vreau să pue mâna pe mine!… Mi-e frică!… vreau să scap!” Când este ridicat de autorităţi, declară: „ – Merg…merg eu… să nu mă bateţi, merg! Nu mă strânge aşa de tare de-acolo… Ţi-am spus că mă doare!”

În faţa oamenilor veniţi să îl ridice pe Dragomir, Anca declară că acesta l-a omorât şi pe Ion iar celui arestat îi spune: „Dragomire, uită-te la mine: pentru faptă răsplată şi năpastă pentru năpastă.”

Criticul C. Dobrogeanu-Gherea considera că Anca e un caz anormal, care pentru a răzbuna moartea soţului se căsătoreşte cu ucigaşul acestuia, trăieşte cu el nouă ani, apoi îl trimite la ocnă, înscenând o altă crimă, aceea a lui Ion, pe care Dragomir nu o făcuse. Anca e un monstru – crede Gherea –, un Hamlet feminin care poartă în suflet zece ani o ură nestăpânită.

B. Secţiunea cea mai importantă a universului tragic o reprezintă nuvelistica, proza de observaţie a unei lumi situate în tradiţie sau într-o zonă fantastică, în care sunt exprimate simbolic adevărurile reale şi aspiraţiile eroilor.

Nuvelele lui Caragiale surprind personajele în situaţii-limită, obsedate şi traumatizate sufleteşte, manifestându-se printr-un decalaj de comportament faţă de condiţia normală. Din acest punct de vedere, majoritatea prozelor, nuvele şi povestiri, **O făclie de Paşte**, **În vreme**

de război, Păcat, Două loturi, Kir Ianulea, Abu Hasan, La hanul lui Mânjoală, Calul dracului ş.a., cunosc o deviere de la real şi se înscriu sub o dominantă influență naturalistă, în care sentimentul tragic este exprimat de cazuri particulare, marcate de unele porniri patologice şi sangvine. Cu toate acestea, în cele mai multe cazuri, simțul realității şi cel al măsurii, specifice geniului lui Caragiale, topesc notele sumbre, accidentale ale viziunii naturaliste în favoarea surprinderii unor drame general-umane, a unor obsesii şi traume sufleteşti.

Un exemplu de denaturare a realității şi exagerare naturalistă a comportamentului şi actelor de conştiință ale personajelor este nuvela **O făclie de Paşte**, în care eroul, Leiba Zibal, este un caz care depăşeşte limitele normalului.

Leiba Zibal, hangiul din Podeni, a fost amenințat cu moartea de Gheorghe, o slugă rea alungată de la han. În noaptea Învierii, acesta vine şi încearcă să deschidă poarta, făcând o bortă cu fierăstrăul. Leiba îi prinde mâna într-un laț şi i-o arde cu lampa. După acest gest, sub marea tensiune a fricii, înnebuneşte.

Caragiale surprinde şi explică drama lui Leiba Zibal şi natura ei maladivă în devenirea existenței eroului. Acesta a avut în tinerețe un şoc nervos, pe când asista la o bătaie, în urma căreia a rămas cu o spaimă atavică şi o teroare „traumatizantă"; iar mai târziu, din cauza lacului de lângă han, a suferit de paludism („sunt toți bolnavi, şi el şi femeia şi copilul – frigurile de baltă").

Mlaştina e nu numai o realitate, ci şi un simbol oniric, o reflectare a realității în visele bolnave, pline de mocirlă ale lui Leiba Zibal. Obsesia de frică este adâncită de elementele de stimul ale cadrului exterior (discuția celor doi studenți veniți la han despre criminalitate, atmosfera apăsătoare din noaptea Învierii cu sunete de clopote şi lumânările aprinse ale credincioşilor, pustietatea din jur care produce panică şi anxietate). Încordarea şi tensiunea cresc alarmant, iar atunci când vine sluga ating punctul de declanşare maximă. După acest moment, forțele sufleteşti ale lui Leiba Zibal se prăbuşesc.

În nuvela **În vreme de război,** scriitorul aduce în prim plan o realitate încordată, o situație neobişnuită din lumea satului. Un popă tânăr este căpetenia unei bande de tâlhari şi când e aproape să fie descoperit i se confesează fratelui său, hangiul Stavrache. Acesta îl sfătuieşte să se angajeze voluntar la oaste pentru ai se pierde urma. După ce pleacă, popa îşi lasă tot avutul lui Stavrache. În mintea acestuia încolțeşte ideea că fratele său va pieri în război şi el va

rămâne stăpânul definitiv al averii. Cu toată certitudinea că fratele nu va mai veni, hangiul se frământă permanent, chiar şi atunci când primeşte o scrisoare care îl anunţă că sublocotenentul Iancu Georgescu a murit în război. El are însă presimţirea că acesta trăieşte şi va veni să îi ia averea. Ameninţarea, starea de încordare îl conduc pe Stavrache la gândul crimei, idee care devine o fixaţie şi care va duce la dereglarea totală a psihicului personajului, la nebunie. Când vine fratele şi îi cere banii, deoarece avea lipsă în gestiunea regimentului, hangiul înnebuneşte. În plină derută sufletească, el confundă planurile, cel real cu cel al halucinaţiilor.

Compoziţia şi conflictul nuvelei sunt bine proporţionate, urmărind evoluţia stărilor sufleteşti ale eroului. Cele trei capitole au în centrul acţiunii pe hangiul Stavrache şi în special stările sale sufleteşti determinate de preocuparea unică de a pune mâna pe avere, preocupare devenită obsesie şi apoi degradată maladiv într-o acută stare de alienare. Scriitorul dezvoltă acţiunea în mai multe planuri plasate în zona realului sau a imaginarului.

Un prim plan este cel al povestirii directe, al intervenţiei scriitorului în comentarea evenimentelor, plan care se prelungeşte într-o structură mai dinamică a naraţiunii; al doilea strat al acesteia este marcat de dialogul dintre personaje sau de cel imaginar al lui Stavrache. Un al treilea plan este format din elementele exterioare, care constituie stimulul stărilor sufleteşti, un univers încordat, dur, dominat de o natură duşmănoasă, cu noapte, vânt, ploaie şi zloată, elemente care biciuie nervii personajului. T.Vianu remarca: „Caragiale ştie să asculte glasul naturii."

Valoarea artistică a nuvelei este dată de dozarea şi nuanţarea stărilor sufleteşti, dar şi de ţinuta morală prin care sunt condamnate lipsa de omenie şi lăcomia hangiului Stavrache.

Din această secţiune a universului tragic face parte şi nuvela **Păcat,** în care conflictul şi încrâncenarea relaţiilor dintre personaje sunt determinate de ereditate, de moştenirea păcatelor transmise de la părinţi.

Un tânăr seminarist, înainte de a fi popă, trăieşte cu o tânără văduvă cu care are un băiat. Acesta, suferind de o boală transmisă de la mama sa, are un comportament dereglat, cu instincte de vagabondaj şi incest. Mitu este găsit de preot hoinărind în mediile cele mai declasate şi luat în casa lui, unde va creşte alături de Ileana, fiica acestuia. Şi fiica preotului era un caz patologic. Deşi se mărită, Ileana umblă după Mitu şi nu renunţă la el nici atunci când află de la tatăl său

că sunt fraţi. Pentru a curma păcatul, popa îi împuşcă pe amândoi, dovedind că şi el e un caz clinic.

Drame umane neprevăzute, cazuri de conştiinţă, traume sau catastrofe sunt prezente şi în nuvelele **Două loturi** şi **Inspecțiune.**

În **Două loturi,** personajul, un mic funcționar, Lefter Popescu, este convins că a câştigat lozul cel mare la două loterii, dar nu-şi mai găseşte biletele. Soția sa dăduse vesta în care se bănuia că au fost biletele câştigătoare unei chivuțe în schimbul unui set de farfurii. După o criză nervoasă, ajuns la limita nebuniei, Lefter găseşte biletele şi îşi dă demisia de la slujbă. În final află că acestea nu sunt câştigătoare, deoarece el inversase loteriile.

Starea de anxietate determinată de aşteptare şi frică e prezentă şi în schița **Inspecțiune,** în care Anghelache, un umil casier, devine nervos şi violent înainte de inspecție. Frica de neprevăzut îl determină să se sinucidă. Colegii cred că gestul lui se explică prin posibilele lipsuri în gestiune. Cu toate acestea, la inspecție nu numai că nu avea lipsuri, dar i se găseşte în casă şi ceva în plus.

Scriitorul motivează gestul lui Anghelache prin frica de inspecție, deoarece era necăsătorit şi întreținea din salariu o soră şi o mamă, care fără slujba lui rămâneau muritoare de foame.

C. O altă secțiune a prozei lui Caragiale este formată din povestirile fantastice: **La hanul lui Mânjoală, Kir Ianulea, Abu Hasan, Calul dracului** ş.a. în care întâlnim un univers balcanic miraculos, o zonă situată între real şi imaginar. Dimensiunea fantastică se bazează pe ambiguitatea planurilor real şi imaginar, pe o transferare a realului într-un univers enigmatic, fără a pierde definitiv legătura cu normalitatea.

În **Kir Ianulea,** o excelentă povestire din epoca fanariotă, un diavol se întrupează în om şi este trimis de Scaraotschi la Bucureşti să experimenteze soarta amară a bărbatului însurat, victimă a unei femei egoiste, lacome şi geloase, care îl aduce în pragul ruinării materiale.

Întrupat în bărbat, diavolul, după o serie de peripeții picante şi primejdioase, se lecuieşte de fericirea căsătoriei şi se întoarce în iad, unde nu sunt primite femei de felul Acriviței, soția lui Ianulea. Scriitorul, în spiritul credinței populare, consideră că „femeia a speriat şi pe dracu." Dracul, ca şi în optica lui I. Creangă, este familiar, se comportă ca un om normal, un consătean gospodar, mucalit şi bun de glume.

În aceste povestiri, Caragiale se dovedeşte un prozator fascinant, un artist genial care foloseşte cu măsură şi nuanțe sugestia şi, dând

frâu imaginației, estompează, printr-o vervă încântătoare, unele trimiteri morale şi didacticiste.

În povestirile fantastice, scriitorul este atras de situațiile misterioase şi de credința în puteri supranaturale care dirijează destinele oamenilor. În nuvela **La hanul lui Mânjoală,** hangița este în legătură cu forțele iadului şi îl reține mai mult timp sub vraja şi farmecele ei erotice pe tânărul care mergea să se căsătorească.

În **Abu Hasan,** într-un cadru feeric de basm, scriitorul reînvie o atmosferă orientală, aluzivă la unele moravuri contemporane. Abu Hasan, un locuitor al Bagdadului, îşi prezintă o retrospectivă a vieții marcată de evenimente miraculoase. După moartea tatălui său, el iroseşte, în chefuri cu prietenii, o mare parte din avere. Se convinge până la urmă că odată terminată bogăția, prietenii îl părăsesc.

Îndurerat de atitudinea prietenilor, Abu Hasan îşi propune să ducă o viață liniştită şi să cultive prietenia, fără să ceară să i se răspundă cu aceeaşi măsură. În fiecare seară invită un străin la masă, îi dă de băut, îl desfată cu anecdote şi povestiri hazlii şi îl găzduieşte o noapte.

Auzind de faptele ciudate ale lui Abu Hasan, într-o seară vine însuşi califul travestit în călător. Este ospătat şi găzduit şi, la întrebarea acestuia, Abu Hasan îi spune singura lui dorință, de a fi calif numai pentru o zi pentru a-i putea pedepsi pe imanul mahalalei şi pe ctitorii geamiei, oameni avari, ipocriți şi cârtitori.

Califul îi îndeplineşte dorința printr-un procedeu fantastic, tipic oriental, transportându-l, cu ajutorul unui somnifer, în palatul său, unde i se dau toate onorurile şi are ocazia de a-i pedepsi pe vinovați. Prin aceeaşi metodă, a doua zi este readus acasă, personajul trăind o stare de incertitudine şi confuzie care-l va duce la balamuc. Îşi revine cu greu, atunci când îşi dă seama că a fost sub stăpânirea unui duh rău, strecurat în casă pe uşa lăsată deschisă de oaspetele său.

Într-o seară, califul travestit revine şi îl roagă să îl găzduiască. La început este refuzat, fiind considerat un vrăjitor, dar până la urmă este primit din milă. Califul îi destăinuie adevărul şi îl ia pe lângă el ca principal ajutor.

Duhul balcanic l-a atras pe Caragiale prin ineditul şi pitorescul lui şi a constituit o componentă a vieții sale spirituale, a omului atras de lumea cafenelor şi a bodegilor, risipindu-şi viața în discuții şi taclale şi „iubind pe imbecili şi pe umanii lui semeni în toate slăbiciunile lor.”

Gustul pentru balcanitate, pentru o dimensiune fantastică a realității, pentru enigme şi tâlcuri, pentru o veche înțelepciune a vieții

– manifestat ca o atracție în literatura română, de la Anton Pann, N. Filimon şi Ion Ghica la Mateiu Caragiale –, nu se reduce la atracția mediului geografic şi a moravurilor specifice, ci este un mod de viață, o atitudine filosofică în fața existenței.

IOAN SLAVICI

Ioan Slavici[1], cel mai mare prozator român din secolul al XIX-lea, face parte, alături de Ion Creangă, dintre scriitorii care, trăindu-şi copilăria în realitatea sătească, au prezentat-o în opere artistice de mare autenticitate, adevărate monografii ale universului social şi spiritual rural. El a publicat o operă diversă (vezi tabelul alăturat), acoperind intenția de a fundamenta în practică „realismul poporal”, având ca sursă literatura populară.

Socotit pe bună dreptate cel mai importantnuvelist român, Ioan Slavici s-a remarcat încă din 1881 cu primul său volum **Novele din**

---

[1] Ioan Slavici s-a născut la Şiria, lângă Arad, în anul 1848, într-o familie cu o situație economică medie tatăl, Sava Slavici, era cojocar, socotit printre fruntaşii satului.

Viitorul scriitor urmează şcoala primară în satul natal, iar din 1860liceul din Arad şi apoi cel german din Timişoara. În 1868 se înscrie la Facultatea de Drept şi Ştiințe a Universității din Budapesta, unde, din cauza îmbolnăvirii, urmează doar un semestru. Întors la Şiria, îndeplineşte pentru un an funcția de „scriitor“ (notar) în câteva comune din zona Aradului. Încorporat în anul următor, este repartizat la un regiment din Viena unde îşi continuă, în paralel, studiile universitare. În această perioadă îl cunoaşte pe Eminescu, care îi va rămâne toată viața „prieten şi sfătuitor.“ În 1871, prezentat la *Junimea*, debutează în *Convorbiri literare* cu câteva studii sociale şi comedia **Fata de birău,** citită în manuscris de Eminescu, care, după ce îi face primele corecturi, o trimite revistei cu mențiunea „în genere e scrisă cu prea expres colorit local, dar are scene de o gingăşie simplă şi într-adevăr rustică.“

Între anii 1877-1880, lucrează la ziarul *Timpul,* alături de M. Eminescu şi I. L. Caragiale, iar în anul următor îi apare volumul **Novele din popor,** prin care se afirmă ca unul din cei mai mari prozatori ai epocii. Dorul de Ardeal îl determină ca în 1884 să se stabilească pentru un timp la Sibiu, unde înființează *Tribuna*, ziar care a jucat un rol important, literar şi politic, în orientarea presei din Transilvania.

Din cauza unor articole în care erau revendicate drepturile românilor, este închis, iar la eliberare revine la Bucureşti şi înființează împreună cu I. L. Caragiale şi G. Coşbuc revista *Vatra* (1894), de orientare naționalistă, unde începe publicarea romanului **Mara**, apărut în volum în 1906.

În timpul primului război mondial, scoate, împreună cu T. Arghezi, *Gazeta Bucureştilor***,** de orientare filogermană. Poziția sa, contrară majorității intelectualilor români, îi va atrage condamnarea în „procesul ziariştilor“ (1919), fiind închis câteva luni la Văcăreşti. A fost achitat în urma unei campanii de susținere de N. Iorga şi mai mulți scriitori.

După 1920, se retrage la Panciu, la fiica sa Lavinia, unde se stinge din viață la 17 august 1925.

popor, în care au fost reunite cele mai bune creații: **Moara cu noroc, Popa Tanda, Gura satului, O viață pierdută, La crucea din sat, Budulea Taichii.** Trei ani mai târziu, în 1884, publică la Sibiu o altă operă remarcabilă din viața satului ardelean, nuvela **Pădureanca.**

Opera literară

I. Poveşti	Tematica	Caracteristici
- Zâna-Zânelor - Florița din codru - Ileana cea şireată - Doi feți cu stea în frunte - Spaima zmeilor	Urmăreşte, în modalitate folclorică, lupta dintre bine şi rău.	Oralitate; Fantezie; Fabulos.
II. Teatru		
- Fata de birău (comedie) - Bogdan-Vodă - Gaşpar Grațiani - Toane sau vorbe de clacă	Critica etimologiştilor; viziune romantică; lupta între domn şi boieri.	Lipsite de calități scenice; prozaice.
III. Nuvele		
- Popa Tanda - Scormon - Budulea Taichii - Gura satului - Moara cu noroc - Pădureanca - Comoara	satul transilvănean ca temă; transformările sociale şi morale sub influența puterii banului; moralizatoare şi educative.	Viziune realistă; analiză sufletească; construcție solidă a personajelor; stil sobru.
IV. Romane		
- Mara (1894,1906)) - Din două lumi (Luca; Manea) - Corbei - Cel din urmă armaş - Din păcat în păcat	târgul transilvan; individualizarea personajelor; teme istorice	Reluate calitățile şi lipsurile din nuvele.
V. Memorii		
- Închisorile mele	tonalitate subiectivă	Amănunte din

- Amintiri - Lumea prin care am trecut		timp; culoare locală.

Excelent analist al stărilor sufleteşti, creator de tipologii viguroase şi convingătoare prin „acel amestec de bine şi rău ce se află în oameni adevăraţi” (G. Călinescu), Slavici este unul dintre creatorii nuvelei româneşti clasice şi un romancier cu merite incontestabile în evoluţia prozei noastre şi în special a romanului naţional.

Scriitorul a fost apreciat în cercul *Junimii* şi în special deT. Maiorescu, care îl socotea, în studiul **Literatura română şi străinătatea,** cel mai reprezentativ scriitor de roman popular, iar **În chestia poeziei populare** ripostează violent atacului lui Duiliu Zamfirescu, care în discursul său de recepţie la Academie (**Literatura poporanistă**) contesta interesul pentru ţăran ca erou literar. Ioan Slavici este fondatorul „realismului poporal” în literatura română – aşa cum l-a numit N. Iorga –, curent care îşi propunea zugrăvirea veridică a vieţii poporului, prin reliefarea trăsăturilor specifice naţionale, proprii spiritului şi sensibilităţii româneşti.

Programul realismului poporal, cu orientarea asupra unui sat văzut în evoluţia lui complexă şi dramatică, determinată de pătrunderea relaţiilor şi a moralei capitaliste în economia rurală, va influenţa literatura ardeleană apărută la sfârşitul secolului al XIX-lea şi primele decenii ale secolului al XX-lea – G. Coşbuc, O. Goga. Şt. O. Iosif, Ion Agârbiceanu, Ion Popovici-Bănăţeanu ş.a.

În cele mai multe povestiri şi nuvele, Ioan Slavici urmăreşte diversele aspecte ale unui sat aşezat la limita pătrunderii elementelor capitaliste, un sat stratificat economic în bogaţi şi săraci, cu relaţii adesea conflictuale şi violente, care provoacă adevărate drame umane. Familiarizat cu o asemenea lume, scriitorul investighează cu minuţiozitate relaţiile care o guvernează şi în special procesele sufleteşti ale eroilor. Bun cunoscător al universului rural, în care s-a format, el aduce, în majoritatea operelor, ecoul de spiritualitate populară al unei zone, asemenea lui Ion Creangă, şi prezintă obiceiurile şi datinile, credinţele şi prejudecăţile oamenilor simpli, – un autentic tablou etnografic şi psiho-social al satului transilvănean.

În majoritatea nuvelelor, lumea satului este brăzdată de mari inegalităţi sociale, situaţie care dinamitează relaţiile calme şi liniştite din comunitatea rurală şi provoacă conflicte bazate pe interese antagonice între bogaţi şi săraci, între stăpâni şi slugi. Înfruntarea tacită dintre aceştia ia uneori forme violente datorită necinstei

bogătanilor, vicleniei şi formelor lor de exploatare. Busuioc, bogătanul din nuvela **Pădureanca,** după ce-l exploatează sângeros pe Sofronie, îi opreşte şi banii încredinţaţi spre păstrare, ceea ce determină duşmănia slugii şi ameninţarea cu răzbunarea.

Un alt aspect al satului ardelean, oglindit în nuvelistica lui Slavici, este acela al nivelului său economic înapoiat şi al necesităţii ridicării culturale a acestuia (**Popa Tanda, Budulea Taichii,** ş.a.).

În **Popa Tanda,** printre primele nuvele publicate de scriitor în *Convorbiri literare,* accentul este pus pe conţinutul moralizator, pe mesajul educativ şi practic. Părintele Trandafir, un apostol pentru ridicarea culturală şi economică a satului Sărăceni, vrea, prin exemplul său, să îi atragă pe consăteni la muncă şi la o viaţă morală exemplară. El nu reuşeşte să le schimbe mentalitatea şi să obţină succese cu ajutorul predicilor şi al mustrărilor şi, descurajat, se ocupă până la urmă de propria-i gospodărie, care să-i dea posibilitatea câştigului şi bunăstării materiale. Îşi îngrijeşte casa, care devine cea mai frumoasă din sat, sădeşte pomi şi răchită pe care o valorifică împletind rogojini pentru a le vinde la târg. În scurt timp îşi face o gospodărie prosperă, spre necazul sătenilor care zic despre el că „e omul dracului” şi încep să-l imite. Încetul cu încetul, oamenii din sat îl iau ca exemplu şi planul lui de ridicare materială a satului devine realitate prin cumpătare şi muncă.

Printre primele opere în care se afirmă „realismul poporal” şi în care autorul pune accentul pe procesele sufleteşti ale personajului principal este **Budulea Taichii,** nuvela publicată în anul 1880. Este vorba de prezentarea unui portret de intelectual a cărui viaţă este strâns legată de cea a satului. Nuvela cuprinde amintirile scriitorului despre prietenul său din copilărie Mihai Budulea, feciorul cimpoieşului din Cocoreşti. Este o evocare nostalgică a copilăriei, exprimată cu o altă încărcătură emoţională decât în **Amintiri din copilărie** de Ion Creangă.

Huţu este un elev model, serios şi silitor, dornic de a şti cât mai multe, care, deşi fiu de ţăran, reuşeşte să frecventeze şcoli superioare. La îndemnul dascălului Clăiţă, care-l iubea şi voia să şi-l facă ginere, urmează cu mari greutăţi şcoala şi devine preot, iar apoi pleacă la şcoli superioare în străinătate unde studiază teologia, în urma cărora ar fi putut deveni episcop şi chiar mai mult în ierarhia bisericească.

Blând şi bun, Budulea nu este însă un caracter slab. Energic, perseverent şi ambiţios, îşi urmează cu hotărâre scopul, căruia-i subordonează multe satisfacţii, chiar şi iubirea pentru fiica cea mare a

învățătorului Clăiță. G. Călinescu îl consideră din această cauză una din marile energii reci ale literaturii noastre.

Budulea renunță la ideal numai pentru a-şi îndeplini o datorie de suflet către satul natal, locul care i-a fost leagănul copilăriei şi izvorul vieții, al formării sale ca om. O scrisoare de la tatăl său îi aminteşte că s-a înstrăinat de sat, de părinți şi de cei din mijlocul cărora a plecat, fapt ce îi declanşează o criză morală şi îi determină hotărârea să revină acasă, unde devine protopop şi se căsătoreşte cu una din fetele dascălului Clăiță.

Interesant pentru tipologia şi mentalitatea rurală este şi tatăl lui Huțu, bătrânul Budulea, care se afirmă prin inteligență, umor şi bunătate, şi, asemenea tatălui lui Nică din **Amintiri din copilărie** de Ion Creangă, are rezerve față de învățătură şi pune mai mult temei pe calitățile sufleteşti şi morale ale omului, pe datoria lui față de semeni.

Nuvela susține ideea morală a datoriei intelectualilor față de popor, reîntoarcerea acestora la sat, pentru luminarea țăranilor, teză reluată şi dezvoltată mai târziu în literatura şi ideologia poporanistă.

Aşa cum am văzut, în mai multe nuvele sunt apreciate munca, hărnicia, cumpătarea şi spiritul de inițiativă, pe care scriitorul le consideră calitățile cele mai valoroase ale omului. Urmărind aceste idei de etică populară, eroii nuvelelor sunt surprinşi în complexitatea universului lor sufletesc, în desfăşurarea proceselor intime şi a reacțiilor față de duritatea cadrului exterior în care trăiesc. Sunt primele pagini din literatura noastră bazate pe investigația psihologică şi surprinderea proceselor obscure ale sufletului uman.

În câteva nuvele (**Scormon, Gura satului, La crucea din sat** ş.a.), relațiile care guvernează lumea satului sunt prezentate într-o viziune idilică, un fel de semănătorism *avant la lettre,* concepție întâlnită de altfel la mai mulți scriitori ardeleni.

În nuvela **Gura satului** este prezentată o imagine senină şi optimistă a sentimentului erotic dintre doi tineri aparținând unor categorii rurale diferențiate prin avere. Marta, fiica unui bogătaş, îl iubeşte cu o pasiune puternică, vijelioasă, asemenea Persidei din romanul **Mara,** pe Miron, argatul tatălui său, cu care se va căsători până la urmă înfruntând şi învingând prejudecățile părinților.

Pădureanca iese din cadrul idilic al unei vieți rurale armonioase şi constituie, prin amploare şi destinul personajelor, un mic roman din viața satului. Acțiunea este la început liniştită, relațiile dintre personaje se desfăşoară calm în cadrul unui eveniment deosebit din viața satului – secerişul, văzut ca o sărbătoare, cu lăutari, fete şi flăcăi

veseli şi harnici, o dezlănţuire de energii omeneşti. Pentru seceriş, la câmpie, pe ogoarele bogătaşului Busuioc, sunt aduşi pădurenii, oameni harnici de la munte, printre care şi frumoasa Simina.

În această atmosferă înfloreşte dragostea dintre Iorgovan, fiul bogătanului Busuioc, şi Simina, frumoasa pădureancă adusă la muncă împreună cu tatăl ei. Prejudecăţi care ţin de starea socială, de averea celor doi tineri, vor determina neîmplinirea sentimentelor lor. Bogătanul Busuioc nu e bucuros de noră săracă, iar Iorgovan nu are curajul să treacă peste cuvântul tatălui său. Deşi iubirea celor doi tineri este un dat al destinului lor, ei nu pot învinge prejudecăţile şi orgoliile de bogătani şi nu se pot căsători. Acest lucru va determina deznodământul tragic, prin comportamentul lui Iorgovan şi moartea lui în braţele Siminei, eveniment văzut ca o împlinire supremă a iubirii, dincolo de viaţă.

Asemenea Persidei, Simina îşi apără cu îndârjire iubirea, mai ales că alesul ei este tot un om slab ca Naţl. Atunci când Busuioc, din milă, îi propune să o facă noră, ea refuză orgolioasă, iar iubirea neîmplinită va duce la moartea lui Iorgovan.

După moartea tatălui său, frumoasa pădureancă este ocrotită de argatul Şofron, chiar şi atunci când ea îl iubea pe Iorgovan. Cele trei personaje, triunghiul erotic al nuvelei, Iorgovan, Simina şi Şofron, sunt surprinse în relaţii complexe şi stări sufleteşti încordate care dau naştere unor conflicte de un dramatism maxim.

Moara cu noroc, o capodoperă a nuvelisticii româneşti, este un microroman în care observaţia scriitorului se obiectivează şi depăşeşte caracterul moralizator simplist şi didacticist. Forţa şi atracţia naraţiunii constau în profunzimea cu care autorul sondează în sufletele eroilor şi le prefigurează destinul deformat moral de patima banilor.

Autenticitatea acţiunii este dată de comportamentul personajelor, care demonstrează prin faptele lor că lipsa de cumpătare şi setea de bani duc la dezechilibru sufletesc şi la drame umane.

Pesonajul central al nuvelei **Moara cu noroc** este cizmarul Ghiţă, om sărac, cinstit şi muncitor, care-şi dă seama că nu poate scăpa de sărăcie prin munca în micul lui atelier şi de aceea ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc, unde se mută cu întreaga familie.

La început reuşeşte prin muncă cinstită să strângă ceva bani şi se gândeşte să deschidă un atelier mai mare, cu lucrători şi calfe care să-l ajute. Primele câştiguri au însă o influenţă malefică, îl transformă din

punct de vedere moral şi-l determină să fie unealta lui Lică Sămădăul, neglijându-şi familia şi abandonând vechile deprinderi morale.

Ghiță este o fire slabă, n-are voința să-şi domine patima de înavuțire care îl dezumanizează şi-l duce, până la urmă, la pierzanie. Destinele personajelor au o evoluție logică, o curgere firească, traumele sufleteşti şi încordările fiind declanşate atât de factori externi – cadrul sălbatic, stăpânit de o lume fioroasă a porcarilor, – cât şi de procesele şi convulsiunile sufleteşti ale eroilor. Viața liniştită şi mulțumită de la început, plină de speranțe, va fi întreruptă de Lică Sămădăul, mai marele porcarilor, un criminal temut, o figură satanică, aspră şi impunătoare, care guvernează cu autoritate această lume. „Lică era un om de treizeci şi şase de ani, înalt, uscățiv şi supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă de cei ce poartă cămaşă subțire şi albă cu floricele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de caramajin, cu codiriştea de os împodobită cu flori şi cu ghintulețe de aur."

Ana, soția lui Ghiță, intuieşte primejdia şi cu toate că e atrasă de forța şi bărbăția lui Lică îşi avertizează soțul că: „Lică e un om rău şi primejdios: asta se vede din ochii lui, din rânjetul lui şi mai ales din căutătura ce are, când îşi roade mustața cu dinții. E om primejdios…"

Tensiunea şi dramatismul acțiunii sunt determinate şi accentuate obsesiv de cadrul exterior care devine o dimensiune sufletească a eroilor situați permanent pe marginea prăpastiei. Într-o asemenea pustietate, cu păduri nesfârşite şi drumuri cutreierate de personaje fioroase, oameni fără de lege, porcari şi criminali ca Răuț, Săilă, Buză-Ruptă, au loc nelegiuiri şi Ghiță simte că este în primejdie. Amenințarea directă cea mai apăsătoare asupra hangiului o reprezintă Lică, care-l domină total, îi ia banii din sertare „cu împrumut", fără ca acesta să se împotrivească, şi până la urmă şi-l face complice şi chiar îl determină să-i înlesnească să rămână singur cu Ana, care, atrasă de forța malefică şi bărbăția porcarului, îi va cădea în brațe. Cedată conştient lui Lică de un soț moale şi lipsit de bărbăție, Ana, deşi la început refuză, când este îndemnată să joace cu acesta, dă frâu liber pornirilor inimii, se dezlănțuie şi „sângele îi năvăleşte în obraji."

Este remarcabilă analiza sufletească a Anei, curba morală şi motivația ei pentru a accepta iubirea lui Lică, cedându-i în final din cauza laşității soțului şi compromisului făcut de acesta pentru bani.

Planul lui Ghiță de a-l da pe Lică pe mâna lui Pintea jandarmul, duşmanul său, cu gândul de a rămâne cu banii acestuia, nu reuşeşte,

lucrurile sunt prea avansate şi tragedia se dezlănţuie. Drept răzbunare, hangiul o omoară pe Ana, care-i cedase lui Lică, fiind şi el omorât de Răuţ. Lică Sămădăul, pentru a nu cădea în mâna jandarmilor, a lui Pintea, se izbeşte cu putere de un stejar uscat şi se sinucide.

Finalul nuvelei e justiţiar, scriitorul – adeptul moralei şi cumpătării – îşi pedepseşte personajele amestecate în afaceri necinstite şi purifică locul prin incendierea hanului păcatelor; singurii supravieţuitori rămânând bătrâna, soacra lui Ghiţă, şi copiii, care trag învăţămintele din această tragedie. În spiritul tezei susţinute de scriitor, bătrâna exclamă: „simţeam eu că nu are să iasă bine, dar aşa le-a fost dat."

Nuvela capătă valoare prin complexitatea construcţiei personajelor, în special prin investigaţia atentă a proceselor sufleteşti ale lui Ghiţă şi ale Anei.

Ghiţă este o individualitate problematică şi duplicitară, un tip slab şi nehotărât. Pentru întâia oară în viaţa lui ar fi voit să nu aibă nevastă şi copii, pentru ca să poată zice „prea puţin îmi pasă". Se gândea la câştigul pe care-l putea face în tovărăşia lui Lică, vedea banii grămadă înaintea sa şi i se împăienjeneau parcă ochii, de dragul acestui câştig ar fi fost gata să-şi pună pe un an, doi, capul în primejdie. Încetul cu încetul, setea de bani devine patimă şi pune stăpânire pe sufletul său. Pe acest fond uman slab şi nehotărât, surprins magistral de scriitor, ia naştere dezumanizarea personajului, mai ales în atitudinea faţă de familie. În contact cu Sămădăul, care-l atrage şi-l înspăimântă în acelaşi timp, se manifestă complexul omului slab, credinţa că-şi va învinge duşmanul până la urmă. Cu acest gând, Ghiţă se scufundă conştient în necinste, „chipul frumos al Anei, trupul ei fraged, firea ei blândă şi glasul ei dulce, nu mai putea să străbată până la inima lui", ticăloşită şi robită de patima înavuţirii.

În această stare sufletească confuză, el îi înlesneşte lui Lică legătura cu soţia sa, lăsându-i singuri, aşa cum îi ceruse acesta: „Are să-ţi fie greu acu odată, urmă Lică; de aici înainte eşti lecuit pe vecie. Tu vezi că ea mi se dă de bunăvoie: aşa sunt muierile…" „Noi ne-am înţeles; tu pleci pe ici încolo şi mă laşi pe mine cu dânsa…".

În comparaţie cu Ghiţă, procesele sufleteşti ale Anei sunt mai puternice şi mai nuanţate şi au la bază sentimente contradictorii, teama de Lică, dar şi dorinţa de a fi protejată de acesta, admiraţia şi atracţia pentru vigoarea, bărbăţia şi puterea lui. Ea luptă cu sine în dorinţa de a nu ceda slăbiciunii sale şi avansurilor lui Lică, pe fondul laşităţii soţului.

Slavici se dovedeşte a fi un bun cunoscător al psihologiei feminine. Ana se zbate îndelung între iubirea şi devotamentul față de soț şi atracția, chemările necontrolate ale inimii pentru Lică. Mai apoi, când este trădată de soț, se simte protejată de voința bărbătească a Sămădăului şi îi declară: „Tu eşti om, Lică, iar Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată bărbăteşte…”, cerându-i: „Dacă te duci, să te duci, ia-mă şi pe mine; nu vreau să-l mai văd; nu pot să mai dau fața cu el…”.

Dragostea puternică de viață, manifestată de Ana în momentul morții, este strivită de înfruntarea celor doi bărbați, Ghiță şi Lică, ea fiind victima acestora, dar şi a slăbiciunilor femeieşti. Prăbuşirea ei sufletească îşi află punctul de plecare în concepția lui Slavici, care-şi pedepseşte personajele pentru lipsa de cumpătare şi atitudine morală.

Mai puțin complicat sufleteşte, cu o construcție dură, liniară, este Lică Sămădăul. Aspru, „om rău şi primejdios… fără suflet„ el este făcut din trăsături dure şi nu cunoaşte nici o tresărire sau zbucium sufletesc în fața primejdiei sau a iubirii. Este atras de Ana, pe care o doreşte ca un capriciu de bărbat, dar atunci când îi cedează nu se complică şi o părăseşte, declarându-i „cam în silă”…„Ei, ce să fac cu tine?”

După o strălucită activitate de nuvelist, Ioan Slavici revine la preocuparea sa mai veche şi publică, între 1894 şi 1925, şapte romane: **Mara** (apare în 1894 în revista *Vatra* în 24 de capitole, iar integral, în volum, în anul 1906), **Luca** (1902), **Manea** (1905) – romane reunite apoi în volumul **Din bătrâni**, **Corbei** (1906-1907), **Din două lumi** (1908-1909), **Cel din urmă armaş** (1923) şi **Din păcat în păcat** (1924-1925).

O privire succintă asupra activității de romancier a lui Ioan Slavici relevă masivitatea acesteia din punct de vedere cantitativ, dar şi faptul că valoric s-a impus doar romanul **Mara,** prima sa abordare în domeniul genului, după ce scriitorul excelase cu câteva mari nuvele. Trecut aproape neobservat la apariție, pierdut în puzderia de romane, majoritatea lipsite de valoare, publicate la sfârşitul secolului al XIX-lea, romanul **Mara** a fost remarcat de foarte puțini critici, printre care N. Iorga, care atrăgea atenția asupra calităților deosebite, în special prin valoarea lui etnografică şi marea putere de observație.

Cu toate rezervele cu care a fost primit la apariție, romanul **Mara** s-a impus ca una din cele mai solide construcții romaneşti din secolul al XIX-lea, „un pas mare în istoria genului… aproape o

capodoperă”, „o piesă fundamentală în evoluția speciei şi o ilustrare a realismului prozatorului”.[1]

Tudor Vianu îl considera drept „primul roman obiectiv al Ardealului”,iar Şerban Cioculescu remarca, pe bună dreptate, că „e cel mai bun roman al nostru înainte de **Ion**”[2].

În romanul **Mara,** Slavici prezintă, înaintea lui Ioan Agârbiceanu şi L. Rebreanu, o secțiune a societății ardelene în care relațiile interumane şi interetnice cunosc o mare complexitate, o tensiune generatoare de conflicte acute, de adânci traume sufleteşti. Cadrul socio-uman al romanului este situat într-o zonă specific ardelenească, un târg cu multiple legături cu satele învecinate, înşirate de-a lungul Mureşului, de la Radna, Lipova şi până la Arad. Eroii, mici meseriaşi, fac parte dintr-o comunitate cu o structură economică mai avansată, care a depăşit relațiile rudimentare ale satului românesc din secolul al XIX-lea. Ei sunt preocupați în special de meserii şi profesii libere, sunt cojocari, măcelari, negustori, arendaşi, speculanți de camătă şi mai puțini ocupați cu agricultura.

Reuşita romanului se datorează structurii conflictuale a acestei lumi, aflată la începutul relațiilor capitaliste şi marcată de setea de îmbogățire, dincolo de morala tradițională a mediului rural.

Mara nu e un roman de personaj, o creație monografică, aşa cum a fost prezentat uneori de critică (autorul insistă în aceeaşi măsură asupra destinului a două personaje, Mara şi Persida, luminează două perspective existențiale). Subiectul romanului, aparent simplu, se complică pe parcurs, atunci când Mara Bârzoveanu, rămasă văduvă cu doi copii, Persida şi Trică, reuşeşte datorită spiritului ei întreprinzător şi cumpătat să ducă o viață prosperă, mascată prin zgârcenie şi permanente viclenii. Fire energică, ea reuşeşte în orice acțiune, va munci ca precupeață, va lua în arendă podul de peste Mureş sau va intra în afaceri cu Hubăr, pentru a strânge bani pentru copii şi pentru „zile negre”. Astfel, Persidei îi asigură, cu un minim de efort financiar, o bună educație la o mânăstire de călugărițe, iar pe Trică îl dă ucenic la un cojocar. Vicleană şi cumpătată, văicărindu-se şi deplângându-şi soarta de văduvă, ea o convinge pe maica Aegidia s-o țină pe Persida

[1] N. Iorga, *Un nou roman al lui Slavici*, „Sămănătoru”, 1906, p. 481-482.

[2] T.Vianu, *Studii de literatură română* (I.Slavici), Editura Didactică şi Pedagogică, 1965, p. 357.

la mânăstire aproape pe gratis, iar pe cojocarul Bocioacă să-i plătească lui Trică scutirea de armată.

Destinul Persidei şi al lui Trică, aparent liber, este condus cu discreţie de Mara, care intervine în momentele dificile şi îi învaţă să fie tari şi să se comporte cu demnitate. Ea nu pune bază pe educaţia care limitează personalitatea copiilor şi este de multe ori nemulţumită de faptul că Persida, după ce a intrat la mânăstire, în grija maicii Aegidia, a devenit tăcută, aşezată, ascultătoare şi blândă. Se gândeşte ca „nu cumva călugăriţa aceea s-o momească, s-o farmece şi s-o facă şi pe ea călugăriţă smerită. Mai bine moartă."

Prevăzătoare şi grijulie faţă de destinul Persidei, atunci când aceasta fuge cu Naţl, ea o judecă cu înţelegere şi consideră că aceasta e firea ei. Ca orice femeie adevărată, trebuie să asculte de „glasul inimii„.Atunci când are necazuri îi scrie încurajator „să nu-i pese de gura lumii şi c-o aşteaptă să vie, când îi va fi mai greu".

Înţelegătoare şi conciliantă, atunci când Hubăr insistă să-şi boteze nepotul în religia lui „papistăşească", Mara crede că dorinţa acestuia e „omenească". Adaptabilitatea ei este o calitate deosebită care o ajută să fie învingătoare.

Romanul se încheie cu aplanarea conflictului din familia Persidei şi, conform spiritului moralizator şi justiţiar al autorului, cu omorârea lui Hubăr de către fiul său natural, dementul Bandi.

În această lume dură, bine organizată în caste, figura Marei este de un dinamism impunător; vicleană atât cât trebuie, adaptată la schimbările prin care trece, dârză, muncitoare şi cumpătată, precupeaţa din Radna este simbolul acestei lumi, rezultatul mediului în care s-a format şi în care trăieşte. Portretul ei fizic, cu care se deschide romanul, sugerează masivitatea de stâncă, voinţa şi hotărârea: „Muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploaie şi de vânt, Mara stă ziua toată sub şatră, în dosul mesei plină de poame şi de turtă dulce." „Umblă Mara prin lume, aleargă sprintenă, se târguieşte şi se ceartă cu oamenii, se mai ia şi de cap câteodată, plânge şi se plânge c-a rămas văduvă, şi-apoi se uită împregiur să-şi vadă copiii şi iar râde."

Viaţa sufletească a personajului este redusă la două dimensiuni esenţiale, afecţiunea plină de grija pentru copii şi patima agoniselii şi a câştigului.

G.Călinescu remarca faptul că: „Proporția aceea de zgârcenie şi afecțiune maternă, de hotărâre bărbătească şi de sentiment al slăbiciunii femeieşti e făcută cu artă desăvârşită”.[1]

Dacă Mara este un simbol şi o permanență a romanului, în special în prima parte, pe parcurs, parcă obosită de eforturi, sau poate mulțumită de acumulările făcute, cedează locul copiilor şi în special Persidei care, din fata gingaşă şi sensibilă va deveni o dură şi calculată gospodină. Autorul a intenționat la început să intituleze romanul „Copiii Marei”.

Romanul este, deci, în aceeaşi măsură şi al Persidei şi, poate, cu o dechidere mai mare spre universul generației sale. Subiectul în evoluția lui uneşte atent şi dă sens existenței celor două femei, mamă şi fiică, a căror viață este condiționată direct de mentalitățile mediului şi de timpul în care sunt înscrise. Mara şi Persida sunt două ipostaze ale aceluiaşi personaj; una reprezentând stabilitatea şi spiritul de rezistență al acelei lumi, iar cealaltă marcând dinamica schimbării acesteia, a devenirii ei în care primează trăirile sufleteşti, profunzimea sentimentelor erotice.

Depăşind determinismul pur economic, Persida, fără a renunța la cumpătare şi dârzenie, trăsături moştenite de la Mara, are o viață mai complexă şi se împlineşte existențial prin profunzimea trăirilor sufleteşti, prin vibrațiile umane mai bogate şi mai nuanțate decât ale mamei sale. Pentru a-şi apăra iubirea şi căsătoria cu Națl, ea devine o martiră a dragostei. Cuprinsă de o criză erotică, o dată cu ieşirea din adolescență, trăieşte dragostea cu intensități diferite, „văzută ca un destin„, un blestem, în care voluptatea iubirii se asociază cu durerea, cu „farmecul dulce” al sentimentului erotic superior care cere sacrificiu şi provoacă suferință.

„Însuşirea esențială a lui Slavici – remarcă G. Călinescu – este de a analiza dragostea, de a fi un poet şi un critic al eroticii rurale…”. Pentru el, sentimentul erotic se constituie într-o dimensiune sufletească care evoluează de la primii muguri ai iubirii, o joacă a dragostei, o provocare, care se transformă ulterior într-o mare pasiune şi presupune devotament şi jertfă.

Persida este una dintre cele mai frumoase figuri feminine din literatura română, atât fizic, cât şi moral: „era înaltă, plină, rotundă şi

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982, p. 452.

cu toate astea subțirică s-o frângi de mijloc; iar fața ei ca luna plină, curată ca floarea de cireş şi albă, de-o albeață prin care din când în când străbătea, abia văzut, un fel de rumeneală.”

Întreaga ei personalitate e mistuită de un foc interior, un dinamism şi o senzualitate de „şerpoaică”, care-i exprimă vibrant feminitatea.

Ioan Slavici este primul romancier român care acordă sentimentului erotic o mare dimensiune ca element hotărâtor al existenței eroilor, dovedindu-se un profund şi subtil analist al vieții interioare. Eroinele sale, în majoritate (Persida, Ana, Simina ş.a.), sunt capabile de mari pasiuni, de jertfe pentru împlinirea iubirii, în timp ce bărbații, deşi iubesc, îşi cenzurează din orgoliu sentimentele (Națl, Lică, Ghiță, Iorgovan).

La apariția volumului **Novele din popor,** primul volum de nuvele al lui Slavici, M. Eminescu semnala o noutate față de proza de până atunci şi observa că „problemele psihologice pe care le pune sunt desenate cu toată finețea unui cunoscător al naturii omeneşti.”

Această calitate a prozei lui Slavici, observată de M. Eminescu, constituie elementul de originalitate şi pasul hotărâtor către proza modernă. Autorul, ca de altfel majoritatea scriitorilor ardeleni, reuşeşte să depăşească descrierea simplistă a cadrului exterior şi a comportamentului eroilor şi să acorde o atenție deosebită introspecției sufleteşti, dezvăluirii adevăratelor furtuni şi drame care aşteaptă să izbucnească. Tudor Vianu afirma, în **Arta prozatorilor români,** că în literatura noastră „Slavici creează modelul analizei psihologice… prin care izbuteşte să dea personajelor sale o viață interioară surprinsă într-o adâncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă.”

Creația lui Ioan Slavici a avut urmări profunde pentru proza epică națională şi a aşezat solid, alături de M. Eminescu, Ion Creangă şi I. L. Caragiale, temeliile moderne ale literaturii române.

CRITICA LITERARĂ ÎNTRE 1850-1900

Structurile teoretice ale literaturii române, critica literară, teoria şi estetica s-au dezvoltat paralel şi chiar cu oarecare întârziere, faţă de fenomenul literar propriu-zis. Din acest punct de vedere, până la jumătatea secolului al XIX-lea, opiniile critice se refereau doar la ideile social-politice încorporate în operele literare, cu foarte rare excepții aveau ca obiectiv modalitățile artistice specifice literaturii. Exista, deci, o critică neorganizată, dependentă de celelalte producții ale literaturii, cu rolul de stimulare a creației şi de orientare a acesteia etică şi social-politică.

Dezvoltarea destul de târzie a literaturii române moderne, lipsa unor opere naționale de valoare artistică, sau puținătatea lor, au determinat, în mod logic, întârzierea primelor evaluări critice şi judecăți de valoare şi, deci, afirmarea criticii literare şi a esteticii ca genuri de sine stătătoare, independente de restul literaturii şi diversificate în funcție de unghiul din care se face aprecierea critică. Sub influența dezvoltării criticii literare şi a esteticii europene, ajunsă în secolul al XIX-lea la maturitate artistică, după 1860, o dată cu pătrunderea primelor idei ale esteticii lui Hegel şi a concepțiilor de filosofia artei ale lui Kant şi Schopenhauer, încep şi la noi, destul de timid, o maturizare a conştiinței critice şi o definire mai clară a rolului acesteia ca fenomen literar independent de celelalte genuri şi, totuşi, legat de ele prin obiectul analizei. Acum, critica literară cunoaşte o diversificare, în funcție de structura şi mesajul operelor literare, în: critică ştiințifică, normativă sau metafizică,critică estetică sau sociologică.

După 1860, asistăm, alături de noul sistem critic lansat de T. Maiorescu, la primele încercări de evaluare aplicată, analitică a operelor literare prin câteva studii ale lui Radu Ionescu şi C. Dobrogeanu Gherea.

RADU IONESCU

Format ca scriitor într-o perioadă de adânci schimbări în structura societății româneşti, Radu Ionescu (Ivăncescu Răducanu) se va încadra, în cea mai mare parte a activității sale, în spiritul scriitorilor de la 1848, pentru care scrisul era un act de responsabilitate în activitatea de regenerare națională, o necesitate în lupta pentru făurirea României moderne.

Ca şi aceştia, el se afirmă ca un participant activ la viața culturală şi politică a epocii,ca om politic şi publicist talentat, dar mai ales ca poet, prozator şi critic literar cu un simț modern deosebit.

Biografia lui Radu Ionescu este foarte săracă. Biografii şi documentele vremii consemnează cu zgârcenie doar câteva coordonate ale personalității sale. Născut în anul 1832 la Bucureşti (unii biografi consemnează ca dată a naşterii anul 1833) dintr-o familie modestă ca stare socială, urmează Colegiul Sf. Sava, iar la absolvire, neavând posibilități materiale, este trimis la Paris pe cheltuiala Casei Hagi Tudorachi şi cu ajutorul mai mult moral decât material al Arhiereului Calist.

Radu Ionescu începuse să scrie versuri încă din liceu, la vârsta de 19 ani, remarcându-se, în special, după apariția în 1854 a volumului de poezii **Cânturi intime,** care-l impune ca o mare speranță a liricii noastre filosofice. G. Călinescu îl socoteşte un precursor foarte îndepărtat al lui G. Bacovia, „care introduce primul în elegiile sale notele funebre şi atmosfera delirantă a nopții (**Nopturnă),** clavirul răsunător, la care cântă fecioara în delir, invocând umbra iubitului mort (**Preludiul lirei**)."

Apreciat pentru talentul şi preocupările sale literare, la Paris, unde ajunge în toamna anului 1856, studiază filosofia „ocupându-se mult şi de literatura universală". În capitala Franței se alătură emigranților români şi desfăşoară o activitate intensă prin presă şi literatură pentru Unirea Principatelor Române. În 1857, devine redactor la ziarul *Buciumul* condus de Cezar Bolliac, unde publică articole şi versuri pentru Unire.

Anii petrecuți la Paris sunt folosiți de scriitor, pe lângă activitatea publicistică, pentru studiul literaturii şi în special pentru problemele de critică literară şi estetică, aprofundate sub influența lui Hegel, tradus şi predat pentru prima dată în Franța. Întors în țară, în primele luni ale anului 1860, publică unele proze în ziarul *Independința* (încercarea de roman **Donjuanii din Bucureşti** şi nuvela **O zi de fericire)** şi este atras de critica literară, încercând să pună bazele unui sistem de principii estetice derivat din ideile esteticii lui Hegel, popularizate pentru prima dată la noi în țară.

După această dată, scriitorul părăseşte, aproape definitiv, literatura, iar peste câțiva ani şi activitatea de critic literar, aservinduşi pana unor interese de partid şi aruncându-se în vâltoarea luptelor politice.

Istoria literară a consemnat, în legătură cu Radu Ionescu, valoarea de pionierat a activității sale de critic literar modern, incontestabila influență în epocă a studiilor sale despre **Principiile criticii, Alexandru Donici. Cronica literară, D-na Dora D'Istria, Epistolă amicului G. Sion, Teatrul român, Critica literară, Introducție** la romanul **Donjuanii din Bucureşti),** ş.a. Meritele lui Radu Ionescu, după cum remarca N. Iorga, nu sunt nici în poezie, nici în politică, ci în critica literară, el vorbind, printre primii, despre critica nouă, „nu cum o făcea în Franța Sainte-Beuve, dând lămuriri asupra vieții scriitorului şi încercând a lega sufletul lui întreg, aşa cum l-ar fi înrâurit această viață, cu opera care într-o anumită clipă s-a desfăcut din adâncurile sufletului acestuia, ci reducând opera la principii".

Principiile criticii, alături de scrisoarea care ține loc de prefață romanului **Donjuanii din Bucureşti**, sunt printre cele mai interesante pagini de estetică şi filosofie a artei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care-l impun pe Radu Ionescu printre figurile de seamă ale criticii noastre literare.

Acest studiu, în care criticul are meritul „de a fi vorbit cel dintâi, înaintea lui T. Maiorescu, despre critica literară ca despre o ştiință şi mai ales despre critica metafizică", publicat în *Revista Română* în mai 1861, cuprinde zece capitole, asemănătoare în majoritatea lor, ca denumire şi problematică, cu cele din **Estetica** lui Hegel, din care citează şi rezumă, folosind-o ca suport pentru sistemul său de principii.

În primul capitol, autorul pledează pentru ca, asemenea ştiințelor, la baza creațiilor artistice şi în special a aprecierii lor estetice să stea „regule generale şi principii absolute care servă de baze şi de criterium pentru descoperirea adevărului şi pentru dezvoltarea metodică a ştiințelor…".

În restul capitolelor este dezvoltat pe larg rolul criticii în aprecierea obiectivă a operei de artă, în stimularea şi dezvoltarea gustului pentru frumos şi a respectului pentru adevăr. Critica are, după Radu Ionescu, rolul de a „cerceta producțiile spiritului omenesc în toată varietatea lor, a studia progresul treptat al ideilor şi influențelor lor asupra civilizațiunii, a întemeia principii şi reguli generale care trebuiesc observate pentru a descoperi noi adevăruri şi a se feri de a cădea în rătăciri, pentru a se conduce în diferite creațiuni şi a ajunge la oarecare perfecționare…", iar mai departe subliniază: „Spre a judeca o producție oarecare, critica trebuie să aibă înainte-i principii pe care să se întemeieze toate cercetările şi aprețuirile sale; căci nu este destul a

exprima asupra unei opere impresiunile sale personale, şi a o judeca numai după sentimentul său; aceasta nu este critică, nu are nici o însemnătate şi nu aduce nici un rezultat folositor”.

Încercând să pună bazele unei critici literare ştiinţifice, autorul insistă asupra misiunii şi a calităţilor pe care trebuie să le îndeplinească criticul: „C-o judecată solidă şi adâncă, c-o logică întemeiată pe adevăr, c-o imaginaţiune vie şi regulată, cu sentimentul gustului dezvoltat, critica examinează orice operă fără altă pasiune decât aceea a frumosului, arată calităţile şi meritele sale adevărate, fără a le ascunde sub nişte uşoare defecte, expune adevărata teorie a artei, face dintr-o asemenea lucrare profundă şi serioasă o învăţătură folositoare pentru dezvoltarea artelor şi literelor, încurajează încercările talentului începător şi-i arată calea adevărată ce trebue să urmeze, îl ajută să se ridice în creaţiile sale către idealul etern”.

Avem în aceste pasaje unele idei preluate direct din **Estetica** lui Hegel, pe care Radu Ionescu a studiat-o la Paris la prima ei apariţie, în ediţiile din 1840 şi 1855, sau poate în original, deoarece cunoştea limba germană.

În **Principiile criticii,** autorul se opreşte, ca şi Hegel, asupra teoriei şi specificului genurilor literare (poezia epică, poezia lirică, poezia dramatică), încercând să stabilească legile proprii de dezvoltare ale fiecăreia dintre ele.

Principalele idei ale sistemului critic modern, sintetizate de Radu Ionescu din estetica lui Hegel sunt:

– distincţia dintre ştiinţă şi artă;

– separarea esteticului (frumosului) de celelalte domenii;

– deosebirea dintre morală în general şi morala operei literare;

– definirea frumosului ca o aparenţă a ideii, singura deţinătoare a adevărului;

– definirea noţiunii de ideal care este adevăratul scop al artei şi cea mai înaltă expresie a frumosului.

Criticul constată cu ironie că s-a înmulţit numărul „versificatorilor” care sunt „departe de a fi poeţi” şi că „niciodată n-a răsărit ca acum mai mulţi făcători de versuri…”, „râmători, înşirători de vorbe fără sens”.

Autorul încearcă să aplice conceptele teoretice enunţate în **Principiile critice** la literatura română, în câteva studii analitice ca: **Al. Donici. Cronica literară,** studiu asupra vieţii şi poeziilor scriitorului, şi **Doamna Dora D’Istria,** scriitoarea de origine română,

fiica banului Mihai Ghica, care a publicat un interesant studiu despre **Viața monastică în biserica orientală şi femeile în oriente.**

Radu Ionescu a dus o viață agitată, niciodată la adăpost de apăsarea grijilor materiale. Acest lucru l-a determinat să părăsească literatura, care va rămâne până la sfârşitul vieții marea lui pasiune, pentru a se ocupa de profesii mai rentabile, ca publicistica, politica şi diplomația. Cârmuind cu greu barca vieții, mereu încolțit de nevoi, permanent în luptă pentru existență, constrâns, nu o dată, să-şi schimbe convingerile, situație umilitoare pentru o fire sensibilă şi pasionată, scriitorul va fi ruinat sufleteşte, pierzându-şi, în ultimii ani, rațiunea. Soarta lui anticipează, parcă, pe cea a marelui nostru poet M. Eminescu, legându-i nu numai viața, inuman de grea, ci şi moartea năprasnică asemănătoare.

Radu Ionescu a decedat în 1872 (sau în 1873, data e încă incertă).

TITU MAIORESCU
Societatea literară *Junimea* şi revista *Convorbiri literare*

Societate literară fondată în 1863, bazată pe comunitatea de idei a unor scriitori cu studii la universitățile din Apusul Europei, *Junimea* aapărut ca o necesitate de a da un curs modern culturii şi vieții intelectuale româneşti, spiritul critic şi conştiința valorii, în momentul în care acestea intraseră definitiv sub sfera de influență occidentală. Inițiatorii *Junimii* vizau mult mai mult decât promovarea unei culturi de valoare, manifestând un interes larg pentru alinierea structurilor social-culturale şi a instituțiilor politice la cele europene. Printre membrii ei fondatori cei mai activi s-au numărat: Iacob Negruzzi, Titu Maiorescu, Theodor Rosetti, Vasile Pogor, care făceau parte ca ideologie din gruparea de stânga a partidului conservator.

Deşi avea la bază un program politic, acesta va fi o preocupare secundară a Junimiştilor, interesul major fiind canalizat spre sprijinirea şi încurajarea culturii de valoare. T. Maiorescu, făcând o

caracterizare din interior a *Junimii,* declara la 1890[1]: „«Junimea» din Iaşi a fost o adunare privată de iubitori ai literaturii şi ai ştiinţei, de iubitori sinceri. Din întâmplare, cei dintâi membri ai ei s-au găsit a fi înzestraţi cu cunoştinţe destul de felurite, fiecare după studiile şi după gusturile sale, încât să se poată completa unii pe alţii şi totodată să se poată înţelege. Discuţiile cele mai animate, însă fără nici un amestec de interese personale, i-au apropiat şi i-au împrietenit, atrăgând încetul cu încetul pe mulţi alţii, a căror dispoziţie de spirit îi făcea accesibili la asemenea cercetări adeseori abstracte. În primii ani ai acelor întâlniri intime s-a urmărit cu stăruinţă citirea mai tuturor operelor literaturii române de pân-atunci, bune-rele cum erau, şi pe temeiul unor asemenea cetiri se iscau discuţiile: observări critice, încercări de stabilire a unui teren comun de înţelegere, teorii conduse la extrem şi apoi limitate spre o aplicare mai firească, expuneri ştiinţifice despre estetică, despre limbă, despre scriere, despre multe alte obiecte ale gândirii omeneşti – căci ştiinţele se înrudesc – de omnibus rebus et qui – busdam aliis, totdeauna libere, adeseori îndrăzneţe, de regulă vesele, niciodată personale, sau meschine, sau înveninate. Şi se formase astfel o atmosferă de preocupări curat intelectuale, care fără voie şi pe nesimţite ajunsese a stăpâni pe toţi aşa încât orele petrecute o dată pe săptămână la «Junimea» stăteau în cel mai mare contrast cu viaţa de toate zilele, erau o lume aparte, un vis al inteligenţei libere, înălţat deasupra trivialităţilor reale. Şi aşa de intensiv şi aşa de puternic lucra această atmosferă asupra celor ce o respirau, încât forma ea însăşi o legătură între ei şi-i armoniza pe toţi pentru timpul cât dura, pe unii pentru toată viaţa lor… Cele mai disparate spirite s-au putut întâlni şi s-au putut însufleţi în acest contact: veselul voltairian Pogor cu sistematicul politic Carp, melancolicul Theodor Rosetti, cu (pe atunci) humoristul Negruzzi, scriitorul acestor rânduri cu militarul autodidact M. Cerchez, traducătorul lui Heine, N. Schelitti, cu franţuzitul M. Korné, închisul estetic Burghele cu vârtosul glumeţ Creangă, juristul Mandrea cu hazliul Paicu, agerul şi recele Buichiul cu sentimentalul Gane, spaniolul Vârgolici cu obscurul german Bodnărescu, horaţianul Ollănescu-Ascanio cu liricul ofiţer Şerbănescu, tăcutul Tasu cu vorbăreţul Ivanov, viul cugetător Conta cu poligraful Xenopol, exactul Melic cu«volintirul» Chibici, amarul critic Panu cu blândul Lambrior,

---

[1] T. Maiorescu, *Junimea şi Convorbiri literare, Istoria literaturii române*, III, Editura Academiei, 1973, p. 31-32.

anecdotistul Caraiani cu teoreticul Missir, bunul «papa» Culianu cu epigramistul Cuza, izbucnitorul Philippide «Hurul» cu blajinul Miron Pompiliu, supergingaşul Volenti cu filologul Burlă, popularul Slavici cu rafinatul Naum, înaltul visător Eminescu cu nemilosul observator Caragiale şi alţii şi alţii în umbră şi penumbră, iar din când în când în mijlocul lor întineritul Vasile Alecsandri cu farmecul povestirilor lui".

Pentru realizarea rolului propus, de susţinere şi popularizare a culturii, ştiinţei şi istoriei naţionale, *Junimea* a organizat, începând din 1864, „prelecţiile populare", iar în 1867, la iniţiativa şi sub conducerea lui Iacob Negruzzi, apare revista *Convorbiri literare.* Într-un articol **Către cititori** (1893), Iacob Negruzzi explica în ce a constat programul revistei, arătând ca principală caracteristică a acesteia conţinutul eclectic şi spiritul de solidaritate naţională prin publicarea unor „autori de valoare din orice ţară ori provincie locuită de români", începând cu bărbaţii care făceau parte din generaţia de la 1834 şi mai ales din acelea de la 1848 şi 1866… care au contribuit puternic la regenerarea noastră naţională şi la conducerea mişcării intelectuale a poporului".

Convorbiri literare, revista cea mai longevivă din presa literară românescă, a apărut până în 1944 şi a reunit în paginile ei generaţii de prestigiu ale culturii, literaturii şi ştiinţei naţionale. Au publicat în revistă, mai ales în prima etapă, pe lângă marii clasici: Eminescu, Caragiale, Creangă şi Slavici, o serie de poeţi ca: A. Naum, Vasile Pogor, Nicolae Skelitti, Theodor Şerbănescu, M. Gregogoriady de Bonachi, D. Petrino, M. D. Cornea, Veronica Micle, Matilda Cugler-Poni, N. Volenti ş.a.

Mai puţin publicată în revistă, proza a fost prezentă prin: N. Gane, Iacob Negruzzi, Leon Negruzzi, I. Pop-Florentin, Miron Pompiliu, N. D. Xenopol, Ioan Popovici-Bănăţeanul ş.a., iar dramaturgia prin Ioan Ianov, Samson Bodnărescu, G. Bengescu-Dabija, D. Ollănescu-Ascanio ş.a.

Junimismul a constituit, faţă de literatura paşoptistă, un moment de maturitate, de evoluţie necesară spre valoare şi spirit critic, spre cumpătare şi simţ al măsurii.

TITU MAIORESCU este personalitatea cea mai proeminentă a culturii şi criticii literare româneşti din secolul al XIX-lea[1], şi nu numai

---

[1] Titu Maiorescu s-a născut la 15 februarie 1840 la Craiova. Era fiul ardeleanului Ioan Maiorescu, dascăl venit în acest oraş din cauza persecuţiilor austro-ungare, deoarece participase activ la revoluţia din 1848. Tatăl, Ioan

din acest secol, cel care a pus bazele evaluării estetice moderne a creației literare, a promovat scriitori de valoare şi a descurajat, printr-o atitudine critică necruțătoare, falsele valori, epigonismul şi impostura. Cu o pregătire intelectuală temeinică, s-a remarcat ca un îndrumător şi creator deplin, în filosofie, lingvistică, critică şi teorie literară, estetică şi istoria artei, într-un cuvânt o personalitate de excepție, cu un real simț al valorii.

Orizontul intelectual, cultura, voința şi tenacitatea îl desemnau pentru un asemenea rol de îndrumător necontestat al culturii române, după ce influența lui I. H. Rădulescu se diminuase pentru tânăra generație de după 1848. Prin structura personalității sale, T. Maiorescu cobora din „luminătorii" Şcolii Ardelene şi purta, în alte timpuri şi în alte realități, vocația acestora de dascăli, animatori şi reformatori ai vieții culturale româneşti. Intelectual profund, cu o bogată cultură în toate domeniile, el s-a afirmat ca om de inițiativă, îndrumător ferm şi exigent, admirat şi negat în aceeaşi măură, activ reformator în viața literară, socială şi politică românească la începuturile modernizării ei.

Criticul exigent, aparent rece şi autoritar, a transmis şi colaboratorilor un spirit obiectiv, voința de învingător în competiția vieții. În jurnalul său **Însemnări zilnice,** el a contrazis definitiv imaginea unui critic „senin", „olimpian", descoperindu-se ca un om cu

---

Trifu, fiu de țăran din Bucerdea Grănoasă, de lângă Blaj, îşi va schimba numele în Maiorescu, fiind înrudit cu marele cărturar ardelean Petru Maior.

Titu-Liviu îşi începe studiile la Craiova, apoi la Braşov unde se mutase familia, continuându-le la Viena, la Institutul Theresianum, o şcoală de lux pentru nobili, pe care o termină în 1858 ca şef de promoție.

Urmează studii de filosofie, drept şi litere, la Berlin şi Paris, iar în anul 1859 îşi ia, la Berlin, licența şi doctoratul în filosofie şi drept, pentru ca în anul următor să devină licențiat în filosofie şi litere la Sorbona.

Revenit în țară în 1862, se stabileşte la Iaşi, până în 1874, unde va activa ca director al Colegiului Național, director al Şcolii Normale de la Trei Ierarhi, rector, la 23 de ani, al Universității, profesor universitar de filozofie, activ om de cultură şi al vieții publice, ctitor al Societății *Junimea* (1864-1865) şi al *Convorbirilor literare.*

După 1874 se mută la Bucureşti, îndeplinind mai multe funcții: deputat, ministru, prim-ministru, avocat, profesor universitar. În această perioadă publică studii de filosofie, estetică, limbă şi literatură română.

În anul 1909 se retrage din învățământ, dedicându-se vieții politice ca prim-ministru şi ministru de externe.

T. Maiorescu a murit la 18 iunie 1917.

o mare voință şi putere de muncă, dar şi cu slăbiciuni, contradicții şi complicate probleme de viață.

Studiile publicate, în orice domeniu, scot în evidență, pe lângă bogata sa cultură, o clarviziune şi un gust artistic remarcabil, o inteligență vie şi o logică fermă, bine argumentată. În afară de contribuția decisivă în evoluția criticii literare şi a esteticii, Maiorescu a participat activ la rezolvarea unor probleme controversate ale limbii literare, prin studii ce rămân fundamentale dacă ținem seama de momentul în care se găsea limba română o dată cu trecerea definitivă la alfabetul latin şi la respingerea teoriilor puriste.

Tudor Vianu sublinia, în legătură cu personalitatea lui Titu Maiorescu: „Nimeni n-a purces încă la opera de judecată a literaturii cu o înălțime mai mare de vederi, şi de pe înaltele foişoare ale principiilor sale, nimeni n-a privit cu mai multă stăruință către fenomenul literar”. De aceea „nu putem să nu salutăm în echilibrul realizat de Maiorescu nu numai modelul neîntrecut, dar şi ținta permanentă a năzuințelor noastre”.

Activitatea de critică şi istorie literară	
Studii: Critice (1874), Logice (1878), Critice vol. I, II, III (1892-1893), Însemnări zilnice I-III (1937-1939)	
Studii de limbă: - Despre scrierea limbii române (1866) - Limba română în jurnalele din Austria (1868) - Beția de cuvinte (1873) - Raport către Academia Română… (1880) - Neologismele (1881) - Oratori, retori, limbuți (1902)	- ortografia fonetică - îmbogățirea vocabularului cu neologisme - combate teoria etimologică
Literatură: - Asupra poezei noastre populare (1868) - O cercetare critică asupra poeziei noastre de la 1867 - Direcția nouă în poezia şi proza română (1872) - Comediile d-lui I. L. Caragiale	- susține valoarea literaturii populare - combate mediocritatea - promovează valorile literaturii -promovează ideile esteticii moderne

(1885) - Poeți și critici (1886) - Eminescu și poeziile lui (1889) etc.	
Cultură: - Contradirecției de azi în cultura română (1868)	- dezvoltă teoria formelor fără fond

Studiile de estetică ale lui Maiorescu, publicate în *Convorbiri literare:* **Asupra poeziei noastre populare** (1868), **Direcția nouă în poezia și proza română** (1872), **Comediile d-lui I. L. Caragiale** (1885), **Poeți și critici** (1886), **Eminescu și poeziile lui** (1889) ş.a, prezintă unele probleme de actualitate în estetica europeană cu care criticul era la curent datorită preocupărilor sale de pregătire a licenței și doctoratului la Berlin și Paris. În susținerea noilor concepte estetice, face deseori apel la autoritatea unor filosofi și teoreticieni ca Hegel, Schopenhauer, Herbert sau Kant, din care preia unele idei, sau cu teoriile cărora este în dezacord, mai ales în legătură cu substanța și natura poeziei.

Studiul **O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867** prezintă nu numai o analiză critică, ci și un program pentru literatura română, cu principii estetice moderne. În prima parte, intitulată **Condiția materială a poeziei,** autorul stabilește că: „Prima condițiune e condițiunea materială sau mehanică, pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditorului și tocmai prin asta poezia se deosebește de proză, ca un gen aparte, cu propria sa rațiune de a fi".

Criticul consideră că mijloacele condiției materiale ale poeziei sunt: alegerea cuvântului mai puțin abstract, adjectivele și adverbele (epitetele ornante), personificările, metaforele și tropii. Adept al clasicismului, deși studiase în Germania în epoca de înflorire a romantismului, Maiorescu susține echilibrul și claritatea expresiei în artă, respingând ferm „beția de cuvinte", epigonismul și producțiile mediocre (**Beție de cuvinte)**, cărora le opune unele modele poetice veritabile.

În cea de a doua parte a studiului, dedicată **Condiției ideale a poeziei,** criticul se oprește la problemele de fond, asupra celor trei calități ale poeziei: „o mai mare repejune a mișcării ideilor, o

exagerare sau cel puțin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțământului şi a pasiunii, o dezvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală”.

În această direcție, pe linia conceptelor sale de echilibru şi claritate, Maiorescu sublinia că: „Poetul nu este şi nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată, dar nou şi original trebuie să fie în veşmântul sensibil cu care o învălueşte şi pe care îl reproduce în imaginația noastră. Subiectul poeziilor, impresiile lirice, pasiunile omeneşti, frumusețea naturii sunt aceleaşi de când lumea, nouă însă şi totdeauna variată este încorporarea lor în artă”.

Fiecare din cele două părți ale studiului se bazează pe explicații şi aplicații practice, pe enunțarea şi dezbaterea unor probleme esențiale ale esteticii, precum şi pe modalitățile de exprimare a frumosului, raportul dintre arte, utilitatea formelor sensibile, natura, structura şi tehnica poeziei.

Definind poezia ca o formă de manifestare a frumosului, criticul explică natura acestui concept şi elementele lui particulare, considerând că: „Ideea sau obiectul poeziei nu poate fi decât un simțământ sau o pasiune şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care ține de tărâmul ştiinței”.

Poezia este, constată Maiorescu, „un product de lux al vieții intelectuale (une nobile inutilité)”, concept e drept exagerat şi confuz,respins şi combătut de Constantin Dobrogeanu Gherea şi majoritatea criticilor de la revista *Contemporanul.* Criticul junimist remarca pe bună dreptate, ținând seama de evoluția literaturii epocii, că poezia este cea care marchează nivelul unei literaturi şi, citându-l pe Schopenhauer[1], o definea ca „arta de a pune fantezia în mişcare prin cuvinte”.

Pentru argumentarea conceptelor sale estetice, Maiorescu se referă la teoria lui Hegel, care consideră poezia „ca artă a vorbirii, care uneşte în sine artele plastice şi muzica pe un plan superior în domeniul interiorității spiritului însăşi”. Concepția criticului român este apropiată prin natura obiectului şi totuşi diferită de cea a lui Schopenhauer şi a lui Hegel prin accentul pus pe „simțăminte” şi „pasiune”. El defineşte poezia ca o formă a simțământului sau a pasiunii manifestate în formă

---

[1] Arthur Schopenhauer, *Cu privire la estetica poeziei,* în vol. *Studii de estetică*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1974, p. 74.

estetică, în timp ce Schopenhauer şi Hegel o consideră o artă a vorbirii, în care accentul cade pe funcţia cuvântului.

Sub influenţa lui Hegel, Maiorescu împarte criteriile judecăţii critice după minte şi inimă şi susţine teza armonizării şi a unităţii contrariilor, bazată pe teoria dublei structuri a judecăţii, logică şi afectivă, obiectivă şi subiectivă, care conduce la o cunoaştere raţională completă. Criticul consideră, deci, că judecata logică şi judecata afectivă nu sunt opuse, ci complementare, înrudite prin obiectul cercetat în dimensiunile lui sensibile şi cele filosofice. Noţiunea, ca produs al minţii, şi imaginea, rezultat al inimii, nu sunt adversare, ci se completează într-un câmp larg, ca ştiinţa şi arta, sunt modalităţi de reprezentare a uneia şi aceleiaşi realităţi, în care frumosul este o sinteză datorată ambelor părţi.

Studiile sale de estetică se bazează pe trihotomia Adevăr – Frumos – Bun, un triptic axiologic care cuprinde trei ramuri ale artei: poezia, muzica, arhitectura, după exemplul lui Hegel, care se oprise la cinci domenii: arhitectură, sculptură, pictură, muzică şi poezie. „Aceste cinci arte, scria Hegel, formează sistemul în sine însuşi determinat şi organic structurat al artei cu adevărat reale. În afară de acestea, mai există, se înţelege, şi alte arte neperfecte, ca arta construirii grădinilor, dansul etc.[1]”

O problemă fundamentală a esteticii care l-a preocupat pe Maiorescu a fost aceea a sentimentului generator de emoţie estetică (impresia muzicală, poetică sau vizuală – picturală). Apropiate prin sentiment, aceste arte nu formează o unitate, aşa cum susţine Wagner. Spre deosebire de teoria unităţii emoţiei artistice, criticul român crede că „destinul fiecărei serii artistice este trasat încă din aprioritatea actului creator, se află în predispoziţia sentimentală originară. Acolo sunt preconcepute toate elementele operei, în maniera embrionului goethean. Convertirea materialului poeziei în impresie sonoră ori plastică nu este posibilă.[1]”

Cercetarea artei şi a frumosului trebuie realizată în mod ştiinţific – este de părere Maiorescu –, deoarece ele depozitează o parte teoretică, destinată judecăţii abstracte (minţii), şi o parte afectivă, perceptibilă prin inimă. O asemenea concepţie este determinată de

---

[1] Hegel, *Principii de estetică*, II, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 22.

[1] Petru Ursache, *T. Maiorescu – Esteticianul*, Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 63.

poziția raționalistă de pe care investighează literatura, susținând, în **Jurnal** şi în studiul **Considerații filozofice,** că ştiința e singura cale a progresului. Principalul său argument şi punct de plecare în teoria ştiinței se bazează pe ideea lui Hegel, care consideră că „ceea ce este real este rațional şi ceea ce este rațional este real”.

O altă problemă fundamentală a esteticii, mult dezbătută în epocă, era aceea a raportului natură – artă, văzut în concordanță cu legile frumosului artistic. Primul critic român care a abordat această problemă a fost Radu Ionescu (**Principii de estetică)**, care considera că arta nu trebuie să fie o copie fidelă a naturii, ci o creație originală.

Maiorescu a dat cea mai convingătoare explicație acestor raporturi dintre natură – artă, artă – realitate, om – natură, socotind că: „Intelectualul (artistul) nu poate fi ca o oglindă care dublează realitatea. Un astfel de dublicat în economia naturii ar fi fost de prisos… El creează ceva nou, care nu există independent de el”.

Criticul pledează pentru imaginea-idee, concept cuprinzător care exprimă esența realității, şi respinge copia acesteia ca produs searbăd care nu determină fiorul creației originale. El consideră că, în raportul său cu natura, artistul este independent, deasupra acesteia, pe care o vede şi o interpretează subiectiv, potrivit stărilor sale sufleteşti.

Conceptul raportului om – natură, problema fundamentală a filosofiei, l-a preocupat şi pe Eminescu, care, sub influența lui Goethe, susținea: „Arta stă asupra naturii însă să nu se înțeleagă greşit. Trebuie să caracterizăm momentul unde se ating amândouă. Antiteza între om şi natură a decis. Şi noi suntem natură. Să restabilim unitatea. În simțirea nemijlocită zace deja unitatea[2]”.

Eminescu crede, ca şi Maiorescu, că în centrul operei artistice trebuie aşezat omul cu întreaga lui subiectivitate, pentru că el reprezintă partea superioară a naturii. În felul acesta, opera de artă nu va fi un duplicat, o copie, o fotografie mecanică, care sărăceşte realitatea, ci va fi un sistem de raporturi şi modalități de completare şi adâncire a naturii.

Ideile estetice şi observațiile critice generale din studiile lui Titu Maiorescu au fost permanent raportate şi au căpătat obiect concret prin aplicarea lor la nivelul literaturii române a timpului şi la majoritatea scriitorilor care o reprezentau. Astfel, au fost publicate studiile: **Direcția nouă în poezia şi proza română** (1872), **Asupra poeziei noastre**

---

[2] M. Eminescu, *Fragmentarium*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 88.

populare (1868),**Comediile lui I. L. Caragiale, Poeți şi critici, Eminescu şi poeziile sale** (1889), **Literatura română şi străinătatea** (1882), **În chestia poeziei populare, Observări polemice** sau recenziile **Poeziile d-lui Octavian Goga** (1906), **Povestirile d-lui Mihai Sadoveanu, Nuvelele d-lui I. A. Brătescu-Voineşti** ş.a.

În aceste studii, Maiorescu a făcut o critică de direcție, programatică şi eclectică, bazată pe autoritatea bunului gust şi a unei vaste culturi, prin care a realizat o selecție a valorilor şi o combatere a epigonismului şi a nonvalorii. El declara: „O critică serioasă trebuie să arate modelele bune câte au rămas şi să le distrugă pe cele rele şi, curățând astfel literatura de mulțimea erorilor să propună junei generațiuni un câmp liber pentru îndreptare” (**O cercetare critică…**).

Critica, sugerează autorul, are un rol dublu, estetic şi filosofic şi foloseşte ca tehnică de lucru „prelucrarea” şi „selectarea” conceptelor şi a metodelor. În felul acesta, „Cenzura lui literară – cum o numeşte T. Vianu – face parte dintr-un plan general de ridicare a nivelului cultural”.

Cel mai important studiu de critică şi istorie literară, cu un larg orizont al aprecierilor estetice, este **Direcția nouă în poezia şi proza română,** care cuprinde, aşa cum se menționează în titlu, două capitole analitice asupra evoluției literaturii române până în 1872.

În primul capitol, criticul se ocupă de poeți ca: Alecsandri, Eminescu, Bodnărescu, Matilda Cugler, Şerbănescu, Petrino ş.a., care fac parte din noua direcție a literaturii române, direcție care se distinge prin „simțul natural, prin adevăr şi înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datoreşte civilizației apusene şi totodată prin păstrarea şi chiar accentuarea elementului național”.

Aprecierea scriitorilor care aparțineau noii direcții este realizată pe măsura valorii lor, care, deşi „nu este deopotrivă”, „sunt pe calea naturală şi aspiră cu bună-credință spre adevăr… încât toți merită atenție binevoitoare”. În fruntea acestei noi mişcări este, după părerea lui Maiorescu, V. Alecsandri, „cap al poeziei noastre literare în generația trecută”, la care apreciază **Doinele** şi **Lăcrămioarele** şi în mod special **Pastelurile,** „toate însuflețite de o simetrie aşa de crudă şi puternică a naturii” şi „scrise într-o limbă aşa de frumoasă încât a devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei sale”.

T.Maiorescu subliniază rolul deosebit al lui V. Alecsandri pentru o cultură tânără şi faptul că „prin scrierile şi sfaturile sale ne-a întărit în tradiția de a ne emancipa limba de pedantismul filologilor şi de a o primi aşa cum iese, ca un izvor limpede, din mintea poporului”.

În legătură cu poezia de început a lui Eminescu, criticul are unele rezerve, deşi îl consideră „cel ales”, „poet în toată puterea cuvântului”, ale cărui poezii au „farmecul limbajului (semnul celor aleşi), a concepției înalte şi pe lângă acestea (lucru rar între ai noştri) iubirea şi înțelegerea artei antice”. Poetul este văzut ca om al timpului modern, deocamdată însă „blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexii mai peste marginele iertate”. Poezia **Venere şi Madonă** e socotită „stranie”,”bazată pe o mare confuzie”, iar **Epigonii** „cuprinde o antiteză foarte exagerată” şi are multe neglijențe de formă.

Mai târziu, în 1889, în studiul **Eminescu şi poeziile lui,** este prezentat un magistral portret intelectual al poetului în care se subliniază profilul acestuia şi valoarea operei sale: „Eminescu e un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi”.

Criticul apreciază cu clarviziune traiectoria operei lui Eminescu în viitor: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbii naționale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veşmântului cugetării româneşti”.

Subliniind măsura geniului eminescian, Maiorescu întreprinde primele analize asupra unor opere, primele constatări subtile, menționând „seninătatea abstractă, iată nota lui caracteristică, în melancolie, cât şi în veselie”. În acest studiu se insistă asupra evoluției şi perfecțiunii limbii literare folosite de poet, o limbă „dulce şi străvezie, dar nu răzlețită şi lipsită de contururi, ci prinsă în celula regulată a fagurelui”.

Formulările critice şi aprecierile față de unii poeți ca: Bodnărescu, Matilda Cugler ş. a. sunt reținute, fără exagerări valorice. Astfel, poeziile lui Bodnărescu „sunt demne de studiat…”„deşi stilul d-sale este prea greoi”, iar despre Matilda Cugler şi Şerbănescu menționează că „nu este exagerat să zicem: un fel de reuşită”.

Critica poeților mediocri şi inculți, „nerodnici”, descurajarea imposturii şi a imitației sunt făcute cu asprime, ironie şi sarcasm. În legătură cu unele producții ale poeților Pătărlăgeanu, Petre Grădişteanu, Iustin Popfiu, I. C. Drăgănescu, B. Petrie, Ciru Oeconomu ş.a., aprecierile critice sunt sentințe sumare şi fără drept de replică.

În partea a doua a studiului, criticul defineşte sensurile „noii direcții”, în opoziție cu cea veche: „Direcția veche a bărbaților noştri

politici este mult mai îndreptată spre formele dinafară, direcția nouă şi jună caută mai întâi de toate fundament dinlăuntru, şi unde nu-l are şi până când încă nu-l are, dispreţueşte forma dinafară ca neadevărată şi nedemnă”.

Printre problemele dezbătute în această a doua parte, o mare atenţie este acordată criticii formelor fără fond, atitudinii exagerate a unor instituţii paşoptiste, considerate ca simulări, „rătăcire totală a judecăţii”. Maiorescu cuprinde sub această formulă a formelor fără fond toate fenomenele noi din societatea românească (politice, economice şi culturale), referindu-se la parlament, constituţie, presă, Academie, Universitate, teatre, conservator etc., pe care le consideră simple imitaţii, simple forme fără fond. El declară că: „Ne lipseşte activitatea ştiinţifică, cercetări originale în toate ramurile ştiinţei sau nu există de loc, sau sunt prea puţine şi prea puţin îndestulătoare. Dar îndeplinirea acestei lipse nu se poate improviza sau lua în întrepriză de comisii guvernamentale; din contră, toate mijloacele de care dispunem trebuesc deocamdată concentrate la un învăţământ mai elementar; şcoale mai multe şi mai bune, profesori din ce în ce mai puţin ignoranţi, încetul cu încetul gustul ştiinţei deşteptat în tinerime, şi apoi speranţa că peste câteva generaţii va începe şi o mică activitate ştiinţifică originală în mijlocul nostru. Nu aşa au gândit «antelup-tătorii» noştri de progres grabnic, naţionaliştii zeloşi cu privilegiul exclusiv al focului patriotic; într-o dimineaţă guvernul a discutat şi promulgat în *Monitorul Oficial* cultura României prin*Societatea Academică* din Bucureşti, a patentat 21 de învăţaţi”.

Continuând cu exemplele, Maiorescu declară: „Nu avem activitate literară şi – lucru caracteristic – romanuri şi novele nu se scriu deloc, toate se traduc. Chiar poeziile păreau a fi dispărut. Alecsandri era izolat, proza în cea mai deplorabilă stare…”. În aceste condiţii un reprezentant al publicului, într-un discurs oficial a cerut «de urgenţă o istorie a literaturii române», Panteonul, în care să se venereze deja eroii spiritului nostru». În deplină concordanţă, guvernul român a deschis la Univer-sitate catedra de istoria literaturii române”.

Criticul consideră că toată această grabă de promovare a formelor fără fond se datorează tinerilor de la 1848, care au venit din Franţa şi Germania şi „au adus şi au introdus o parte din luxul societăţilor străine” şi „au repetat, din nenorocire numai luxul dinafară al civilizaţiei, fără a întrevedea fundamentele istorice mai adânci care au produs cu necesitate forme”.

Maiorescu aminteşte faptul că „numărul tipografiilor” nu înseamnă literatură şi „societăţile mai mult sau mai puţin academice şi programele discursurilor, nu ţin loc de ştiinţă, «muzeele» nu înlocuiesc pictura. Şi dacă, în fine, te îndoieşti de libertate, îţi prezintă hârtia pe care e tipărită constituţiunea română”.

„Prin urmare – conchide criticul –, tot ce s-a creat prin imitaţie şi împrumut nu are fond autohton, nu e produsul unei dezvoltări organice. Formele au devenit realităţi lipsite de conţinut, de adevăr şi sunt periculoase prin mediocritatea lor”.

Problema combaterii formelor fără fond a fost reluată şi în articolul **În contra direcţiei de azi în cultura română,** aducându-se noi argumente contra acestui fenomen golit de conţinut şi periculos prin consecinţele sale de stagnare a unei dezvoltări organice: „În aparenţă – declară Maiorescu –, românii posedă azi aproape întreaga civilizaţie europeană. Avem politică şi ştiinţă, avem jurnale şi academii, avem şcoli şi literatură, avem muzee, conservatoare, avem teatru, avem chiar o Constituţie. Dar în realitate toate astea sunt producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr”.

În studiile de critică literară, Maiorescu a aplicat ferm ideile sale despre autonomia esteticului faţă de etic şi social şi a aşezat la baza cercetării critice concepţia de frumos, ca „manifestare a ideii în materie sensibilă”. Astfel, în **Comediile d-lui I. L. Caragiale,** respinge, cu argumente estetice, învinuirile de imoralitate aduse autorului după reprezentarea comediei **D-ale Carnavalului** şi afirmă că o adevărată operă de artă nu poate fi decât morală, deoarece contribuie la: „înălţarea în lumea ficţiunii ideale, făcându-ne să ne uităm pe noi înşine, cu interesele noastre limitate şi egoiste”.

La întrebarea dacă arta are o misiune morală şi dacă ea contribuie la educarea şi înălţarea poporului, Maiorescu a răspuns categoric: da. El a adăugat însă faptul că „influenţa morală a unei lucrări literare nu poate fi alta decât influenţa morală a artei în general”. „Este– continua el – aceeaşi influenţă asupra înălţării morale a individului ce o poate aştepta din producerea simţământului estetic la auzirea unei sinfonii de Beethoven şi la privirea statuii lui Apollo din Belvedere sau a Venerei de Medicis, aceeaşi şi nu alta trebue să aştepţi de la citirea unei poezii sau de la asistarea la o reprezentaţie dramatică.”

Criticul consideră imorale numai operele minore, care nu au puterea ficţiunii. „Odată ficţiunea realizată, ceea ce în cazul lui Caragiale e în afară de orice discuţie, chiar «trivialitatea» vorbirii

personajelor dispare. În acest sens, un limbaj academic pus în gura lui Nae Ipingescu ar nimici toată lucrarea.”

Când gustul public în schimbare determină pe unii scriitori, printre care Barbu Ştefănescu, Vlahuţă ş.a., să minimalizeze meritele lui V. Alecsandri, pentru a afirma valoarea poeziei lui Eminescu, Maiorescu intervine cu autoritate pentru a stabili criteriul valorilor: „În Alecsandri – scrie el – vibrează toată inima, toată mişcarea compatrioţilor săi, câtă s-a putut într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de azi… A lui liră multicoloră a răsunat la orice adiere ce s-a putut deştepta din mişcarea poporului nostru în mijlocirea lui” (**Poeţi şi critici**). Criticul conchide că „Valoarea unică a lui Alecsandri constă în totalitatea acţiunilor sale literare”.

În acelaşi studiu, **Poeţi şi critici,** autorul prezintă o sinteză a evoluţiei literaturii române în ultimii 14 ani, în care sunt apreciaţi, pentru contribuţia lor majoră, scriitori ca Negruzzi, Slavici, Duiliu Zamfirescu şi în special „nemuritorul Creangă”, pentru curentul „sănătos în care se încadrează şi pentru modul în care înfăţişează figuri tipice din popor”.

În recenziile despre **Poeziile d-lui Octavian Goga, Povestirile d-lui Sadoveanu** şi **Nuvelele d-lui I. A. Brătescu-Voineşti,** criticul surprinde contribuţia fiecăruia şi particularităţile specifice artei sale. Deşi mai înainte afirmase că sentimentul patriotic nu poate deveni materie de artă din cauza conţinutului său practic – politic, atunci când se referă la poeziile lui O. Goga susţine că acesta este o „adevărată artă”, deoarece patriotismul se prezintă în forme adevărate şi adânci.

O altă problemă importantă dezvoltată în studiul **Direcţia nouă în poezia şi proza română** a fost aceea a purităţii limbii, criticul pledând pentru principiul fonetic, bazat pe limba vorbită, împotriva „etimologismului”, care „vrea ca forma cea mai veche a cuvintelor să fie şi cea mai bună, fiind mai apropiată de latină”. Bazat pe bun simţ şi pe evoluţia firească a limbii, el susţine că „scopul vorbirii şi scrierii este numai unul: împărtăşirea cugetării. Cu cât cugetarea se poate exprima mai iute şi mai exact, cu atât limba e mai bună”. Deformările limbii de către etimologişti şi introducerea neologismelor de prisos au ajuns să fie o adevărată cauză a îmbolnăvirii literaturii şi a secătuirii izvorului viu şi firesc al limbii literare.

Fără a respinge ideea îmbogăţirii limbii cu neologisme, Maiorescu stabileşte, în articolul **Neologismele,** principiile care stau la baza

adaptării acestora la limba română. Preluarea neologismelor se încadrează în patru categorii cerute de evoluția limbii:

a) acolo unde pe lângă cuvântul slavon există în limba română populară un cuvânt curat român, cuvântul slavon trebuie îndepărtat, fără a exagera în schimbările vocabularului bibliei şi ale cărților religioase;

b) acolo unde avem în limbă un cuvânt de origine latină, nu este necesar să se introducă altul neologistic;

c) acolo unde astăzi lipseşte în limbă un cuvânt, iar ideea *trebuie* neapărat introdusă, vom primi cuvântul întrebuințat în celelalte limbi romanice, mai ales în cea franceză;

d) îndepărtarea din limbă a tuturor cuvintelor slavone şi înlocuirea lor cu neologisme sunt cu neputință, dar nu mai trebuie introduse cuvinte slavone noi.

Maiorescu pledează pentru folosirea firească a limbii şi acolo unde avem cuvinte de origine romanică sau slavone prea înrădăcinate în limbă, nu trebuie folosite fără noimă cuvinte străine, „căci puritatea limbii e o cerere nedreaptă care nicăieri nu s-a putut realiza. Genealogia limbilor se judecă după scheletul lor flexionar; aceasta arată de exemplul netăgăduit că noi suntem de viță latină. Dar lexiconul limbii este totdeauna pestriț şi arată, ca o oglindă credincioasă, popoarele care au înrâurit asupră-i împreună cu ideile ce le-a primit de la dânşii".

În articolul **Contra şcolii lui Barițiu,** pornind de la vechile gramatici şi în special de la gramatica lui Eliade Rădulescu (1828), Maiorescu abordează problemele limbii în latura lor practică, în funcție de exprimarea simplă şi clară a gândirii, apropiată de vorbirea populară. În acest domeniu al normelor care să guverneze limba şi în special limba literară, criticul a publicat: **Limba română în jurnalele din Austria** (1868), **Beția de cuvinte** (1873), **Despre scrierea limbii române** (1875), **Neologismele** (1881), **Raport asupra unui nou proiect de ortografie** (1880) şi (1904), **Contra şcolii lui Barițiu, Oratori, retori şi limbuți** ş.a.

Alături de alți învățați ai timpului, de B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, Al. Odobescu, D. Bolintineanu ş.a., Maiorescu a susținut, cu măsură şi bun simț, reguli precise şi clare pentru aşezarea corectă a limbii române în structurile ei normale. În această direcție, el a pledat cu argumente sigure pentru:

– *ortografie fonetică şi alfabetul latin:* „Punctul nostru de plecare este acesta: fiecare cuvânt să se scrie cum se pronunță. Acest principiu va da limbii române o scriere simplă, uşoară, conformă atât cu ideile *lingvistice* moderne, cât şi cu cerințele pedagogice în şcoli”;

– *combaterea etimologismului şi a analogiei,* teorii aberante ale şcolii latiniste: „Ce voieşte acum etimologismul în ortografia română? Voieşte să ne aducă gramatica la forma cea mai etimologic pură, să ne arunce limba cu secoli înapoi”;

– *combaterea stricătorilor de limbă, prin:* ridiculizarea „beției de cuvinte”, respingerea calculului lingvistic şi îmbogățirea vocabularului cu termeni neologici în special din limbile romanice.

În studiul său **Despre scrierea limbii române,** criticul supune unui examen riguros modelul de aplicare a ortografiei în limba română şi susține, cu argumente teoretice şi exemple practice, ortografia fonetică, pentru că, înainte de orice principiu lingvistic, există o rațiune practică. El remarcă faptul că „nici un alfabet din lume nu exprimă şi nu este în stare să exprime toate sonurile unei limbi decât à peu près”. Sunt respinse ferm încercările puriştilor de „a frânge geniul ascuns al unui popor prin micile lor paradigme şi teorii”, pe care le consideră „fantasmagorii impotente”.

Maiorescu propune, pentru a fi mai aproape de limba vorbită, o ortografie nu absolut fonetică – lucru imposibil, ci cât mai apropiată de specificul limbii şi de păstrarea tradiției. Nefiind un specialist, criticul se impune prin simțul practic şi cultura sa vastă, exercitând cu autoritate o influență benefică asupra evoluției ulterioare a limbii literare, ajunsă la cea mai înaltă culme prin limba creației eminesciene.[1]

CONSTANTIN DOBROGEANU GHEREA şi revista *Contemporanul*

[1] Citatele folosite în lucrare au fost selectate din studiile lui Titu Maiorescu publicate în *Opere*, vol.1, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

Contemporanul – revistă ştiinţifică şi literară[1], apărută în 1881 ca organ de presă al cercurilor socialiste, a marcat un moment de sinteză a unor tendinţe în mişcarea socială şi politică a epocii, dar şi în orientarea culturii şi literaturii române spre o direcţie naţională şi militantă abandonată după 1848.

În articolul program *Către cititorii noştri* (1 iulie 1881), revista îşi propunea să popularizeze „în patria noastră” cuceririle ştiinţei şi culturii înaintate, descoperirile geniului uman şi să lupte împotriva ignoranţei, a idealismului şi a falselor valori. În felul acesta, considera ca ţel imediat ridicarea conţinutului ştiinţific al manualelor şcolare, combaterea superstiţiilor şi formarea unui public cult, cunoscător al fenomenelor naturii.

În domeniul literaturii, revista popularizează succesele importante europene, marile idei care le animă şi pune un accent deosebit pe critica literară ştiinţifică şi obiectivă care să promoveze şi să afirme acele opere folositoare societăţii româneşti, teză care a provocat îndelungata polemică cu T. Maiorescu şi critica estetică. Disputa polemică în jurul unor idei contradictorii, în special legate de impersonalitatea produsului artistic,s-a desfăşurat mai ales după apariţia studiilor lui T.Maiorescu despre **Comediile d-lui I.L. Caragiale** şi **Poeţi şi critici** şi a răspunsului lui C. D. Gherea în articolul **Către d-l Maiorescu,** reprodus apoi în *Studii critice* cu titlul **Personalitatea şi morala în artă.**

Pe un front mai larg de idei, nu numai în literatură şi estetică, Gherea, devenit, după 1885, adevăratul mentor al revistei *Contemporanul,* fundamentează poziţia ideologică a acesteia, în opoziţie cu *Convorbiri literare,* şi cu o literatură lipsită de conţinut social şi educativ, fără rol moralizator implicit.

Revista promovează literatura realistă, afirmă rolul militant al acesteia şi respinge producţiile fără mesaj social şi moral, bazate pe ideea autonomiei esteticului şi a impersonalităţii artei.

În *Contemporanul* s-au grupat în jurul lui C. D. Gherea o serie de scriitori şi oameni de ştiinţă apropiaţi de ideile socialiste şi care au publicat opere literare în majoritatea lor cu tendinţă socială, urmărind rolul educativ al mesajului artistic.

---

[1] Al. Hanţă, *Istoria literaturii române*, vol. III (cap. *Contemporanul*), Editura Academiei, 1973, p. 555-587. Sinteza a folosit datele publicate de Al. Hanţă şi G. Ivaşcu (din *Istoria literaturii române*, vol.III, Ed. Academiei, p. 587-637).

Astfel, au colaborat la *Contemporanul* poeții: C. Mille, Nicolae Beldiceanu, I. Păun Pincio, O. Carp, Gh. din Moldova, în domeniul prozei au publicat Anton Bacalbaşa, Paul Bujor, Sofia Nădejde, Ştefan Bassărăbeanu, iar în critica literară, alături de Gherea, au apărut studii de Ionescu Raicu Rion, Sofia şi Ion Nădejde ş.a.

Cu toate exagerările, mai ales în promovarea unei literaturi tematice, fără a ține seama de valoarea estetică, *Contemporanul* a avut un rol deosebit în menținerea literaturii române pe linia realismului critic şi în apropierea ei de marile valori europene.

*

* *

Constantin Dobrogeanu Gherea[1] a marcat în epocă o nouă direcție a evaluării şi aprecierii literaturii româneşti, având la bază critica sociologică, complementară şi totuşi fundamental opusă criticii estetice, reprezentată de Radu Ionescu şi în special de Titu Maiorescu. El a reuşit să atragă, prin noutatea intervențiilor şi a analizelor asupra laturii socio-tematice a operelor artistice, mai mulți scriitori şi să se bucure de o oarecare notorietate. Spirit polemic incisiv, inteligent şi cunoscător al literaturilor europene, Gherea şi-a desfăşurat cea mai

---

[1] C. D. Gherea (21 mai 1855-7 mai 1920), pe numele adevărat Mihail Nichitici Kass (sau Katz), s-a născut în localitatea Slavianka, din gubernia rusească Ecaterinoslav, unde a urmat şcoala primară şi câteva clase de gimnaziu. Frecventează primii ani la Facultatea de Ştiințe din Harcov, pe care-i întrerupe în anul 1873, când intră în mişcarea subversivă narodnică. Urmărit de Ohrana țaristă (poliția politică), trece în România şi se stabileşte la Iaşi, în 1875, unde, lipsit de mijloace de trai, îndeplineşte tot felul de activități, fără a întrerupe legătura cu mişcarea narodnică din Rusia.

În timpul războiului din 1877 este arestat de Ohrană şi deportat în Siberia, de unde evadează şi ajunge, prin Norvegia, în Franța şi alte țări din Europa apuseană. De aici revine în România, stabilindu-se la Ploieşti. Pentru a-şi asigura mijloacele de existență, ia în custodie restaurantul din gara Ploieşti şi activează în mişcarea socialistă din România, participând intens cu articole diverse, în special de doctrină socialistă, şi cu studii de critică literară.

A fost prieten cu mai mulți scriitori ai vremii, atraşi de verva lui polemică (cu I. L. Caragiale, G. Coşbuc, Al. Vlahuță, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Paul Zarifopol ş.a.).

Studiile sale critice, apărute în cea mai mare parte în revista *Contemporanul*, au fost publicate în anii 1890, 1892 şi 1920.

C.D.Gherea a decedat la 7 mai 1920.

mare parte a activității în revista *Contemporanul,* organul mişcării socialiste din România, unde a debutat cu un articol despre schița dramatică **Ştefan Hudici** a lui V. G. Morțun. În articolele sale s-a remarcat prin ideile social-politice care au consolidat primele cercuri socialiste şi în special prin popularizarea activității socialismului european, dar şi prin fermitatea cu care a susținut realismul în literatură, rolul educativ al artei cu tendință, singura cale de înălțare morală şi spirituală a cititorului.

În judecata sa critică, Gherea se bazează pe o concepție materialistă şi ştiințifică asupra literaturii şi artei în general, concepție opusă, sau cel puțin diferită ca finalitate, de teoria estetică şi idealismul metafizic susținute de T. Maiorescu. Criticul de la *Contemporanul* consideră că scriitorul şi opera sa sunt produse ale vieții sociale şi, deci, trebuie înțelese şi explicate în strânsă legătură cu influența şi evoluția societății. Critica lui este explicativă şi are rolul de îndrumător în acțiunea educativă şi de moralizare socială.

Critica ştiințifică preconizată de Gherea se bazează pe patru etape metodologice pe care să le parcurgă criticul pentru a putea răspunde la întrebările:

– „de unde vine creația artistică”; ce legătură este între opera de artă şi mediul social care a produs-o?

– „ce influență va avea ea”, odată creată, asupra mediului care a produs-o?

– „cât de sigură şi vastă va fi această influență”?

– „prin ce mijloace această creație artistică lucrează asupra noastră?”.

Sistemul critic propus, pe baza teoriilor lui H. Taine şi Emile Faguet, ale sociologiei literare, ocolind sau diminuând latura estetică, lasă impresia unui dogmatism rigid prin ruperea formei de conținutul operei literare.

Unul dintre primele studii, în care este schițat sistemul său critic, **Către d-l Maiorescu** (1868), apărut în volum sub titlul **Personalitatea şi morala în artă,** respinge critica estetică, uneori fără argumente şi cu o înțelegere simplistă. În acest articol, Gherea combate ca false şi dăunătoare teoriile lui Maiorescu asupra emoției impersonale şi a concepției prin care patriotismul nu are ce căuta în artă. Absolutizând ideile şi tezele lui Maiorescu, criticul de la *Contemporanul* neglijează faptul că aceste concepte se refereau doar la poezia minoră, patriotardă, la epigonii liricii paşoptiste.

O altă problemă importantă care stă la baza sistemului critic propus de Gherea este aceea a moralei în artă, prin care să se exercite direct forţa sa moralizatoare şi educativă, şi nu numai prin valoarea estetică, aşa cum susţinea Maiorescu. În acest sens, valoarea morală a unei opere de artă este condiţionată de înălţarea morală şi ideală a artistului, care trebuie să fie în acord cu veacul său, să transmită prin operă sentimentele şi ideile cele mai nobile.

După articolul **Către d-l Maiorescu,** Gherea publică, în anul 1887, o continuare a sistemului său critic, apropiat ca metodă de cel al ştiinţelor naturale, prin studiul pragmatic **Critica criticii** (în volum intitulat **Asupra criticii)**. Aici, sub influenţa determinismului lui Taine, Gherea consideră că noua critică este caracterizată prin pozitivism în ştiinţă şi „naturalism" în literatură, fapt ce o eliberează de nebulozitatea romantică şi îi impune un sistem, o metodă bazată pe principii clare.

În **Critica criticii,** autorul constată lipsa unei critici literare constructive, „o secetă de critică literară", care duce literatura română în jos. „Critica noastră cu foarte mici excepţii, e cât se poate de desuetă, e o critică de frunzăreală… Critica la noi n-are o viaţă neatârnată, ea trăieşte pe lângă literatura artistică, din viaţa acestei literaturi şi nu pentru a-i da vreun ajutor, ci mai degrabă pentru a o încurca. Când apare vreo lucrare a unui scriitor al nostru, critica se împarte de obicei în două tabere: una, duşmani ai artistului, îl ocărăsc, îl numesc om fără talent, nulitate…, alta, prieteni, îl ridică în slăvi".[1]

În comparaţie cu situaţia de la noi, Gherea dă ca exemplu, considerat ideal, sistemul critic al lui Emile Faguet, care reuşeşte să surprindă prin analiză şi nuanţare fenomenul literar în ansamblul lui (studiul despre Balzac).

„Pentru a îndepărta o neînţelegere" în legătură cu sistemul său critic bazat pe o structură ştiinţifică şi reguli clare, el face precizările necesare:

„Când zicem critică ştiinţifică suntem departe de a crede că critica a ajuns o ştiinţă pozitivă. Nu suntem departe de a fi de părerea lui Zola care, vorbindu-ne de critica modernă, ne vorbeşte de legi fixe, de teoreme geometrice. În critica literară nu putem însă avea legi

[1] C. D. Gherea, „Asupra criticii" (*Scrieri critice*, I, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, p. 50).

nestrămutate, teoreme tot aşa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie”[1].

În continuare, Gherea afirmă: „critica, întocmai ca şi arta, n-a ajuns încă a fi ştiinţă şi unui critic i se cere intuiţie, inspiraţie, un talent deosebit, înnăscut, ca şi artistului”[2].

Articolele apărute în *Contemporanul* şi în alte publicaţii, completate cu unele studii noi despre I. L. Caragiale şi Al. Vlahuţă, au fost reunite în 1890 în primul volum din **Studii critice,** pentru ca un an mai târziu să fie publicat şi cel de al doilea volum, care cuprinde articole teoretice şi analize pe marginea altor opere literare (**O făclie de Paşti)**.

În anii 1893 şi 1894, criticul a publicat o serie de studii teoretice de sinteză deosebit de importante: **Mişcarea literară şi ştiinţifică, Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice, Artişti cetăţeni, Idealurile sociale şi arta, Artişti proletari intelectuali** ş.a., articole care au format materia celui de al treilea volum de **Studii Critice.**

În anul 1910, Gherea publică studiul său **Neoiobăgia,** o analiză economico-sociologică a vieţii rurale, inspirată de răscoalele din 1907. Completat cu alte articole pe tema ţărănească, studiul a devenit baza doctrinei neoliberale a dezvoltării ţărilor cu o structură agrară, „atrase în sfera contactelor cu cele înaintate”.

Studiile de critică aplicată despre Eminescu, I. L. Caragiale, G. Coşbuc, Al. Vlahuţă, cu toate defectele şi exagerările sociologice, sunt mult mai interesante decât cele pur teoretice şi uneori aduc, pe lângă patosul ideologic al interpretării, o documentare vastă şi unele asociaţii comparatiste cu literatura universală.

Studiul despre Eminescu prezintă prima analiză mai cuprinzătoare a operei marelui poet. Explicând pesimismul din creaţia acestuia, Gherea consideră că poetul a fost la începutul activităţii sale un optimist, că a avut un fond tonic, exemplificat prin poezia de tinereţe. „Eminescu era bun, blând, iubitor; fondul prim al caracterului său a fost mai curând optimismul şi idealismul, decât pesimismul”[3].

Gherea respinge părerea lui Maiorescu, având la bază teoria lui Schopenhauer despre geniu, care vedea în structura pesimistă a lui Eminescu un dat ereditar, organic, amplificat de cultura sa filosofică, care s-a transmis în fondul adânc al operei. El considera că: „Pricina de frunte a curentului decepţionist în literatura noastră – care l-a

---

[1] *Ibidem,* p .69.
[2] *Ibidem*, p. 70.
[3] *Ibidem*, p. 29.

influențat pe Eminescu – «un poet cu inima simțitoare», este păcătoşenia civilizației burgheze introduse la noi după 1848… care a înşelat aşteptările ce se puneau într-însa"[1].

Decepționismul poetului din epoca sa de maturitate este cauzat, după părerea criticului, de deziluzia vieții, de marile neîmpliniri şi renunțări la idealurile pe care şi le făurise. El nu este singurul din Europa cuprins de acest „mal de siècle", care a dus, după neîmplinirea dezideratelor Revoluției Franceze de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, la filosofia negării a lui Schopenhauer.

Dezamăgit de societatea contemporană, Eminescu şi-a strămutat, după multe frământări sufleteşti, idealul în trecut. Respingând o asemenea orientare, criticul de la *Contemporanul* încearcă să şi-o explice. Poetizarea trecutului de către Eminescu e determinată de unele motive artistice, „depărtarea totdeauna face să se poată şterge toate trăsăturile nepoetice şi să rămână cele poetice, cum de la un cor aflat în depărtare se pierd notele false şi nearmonice, ba, de departe, poate să ne pară un cor chiar foarte armonios"[2].

Gherea îi cere poetului să nu proslăvească epoca Muşatinilor şi a Basarabilor, pentru a nu lăsa impresia că îşi aşază idealul social în trecut, ci să cânte femeia luptătoare, nu „mâinile subțiri şi reci" şi „fața cea pală, angelică". El declară: „… dacă am fi puşi în trista dilemă să alegem între vremea noastră şi între a spintecătorilor de turci, a tăietorilor de capete, a buzduganului şi a țepei, apoi tot am alege mai bine vremea noastră"[3].

În partea a doua a studiului sunt prezentate câteva analize, cu insistență pe problemele de măiestrie poetică şi de modalități artistice. Fără îndoială că, deşi eforturile sunt lăudabile, insuficienta experiență estetică a criticului şi nivelul unei asemenea întreprinderi în epocă limitează eforturile de a surprinde unitatea şi de acordare a fondului de idei la mijloacele artistice formale. Gherea nu reuşeşte decât parțial să pătrundă în tainele procesului de creație eminesciană.

O interpretare critică a eroticii eminesciene scoate în evidență lacunele exclusiviste ale concepției lui Gherea, care respinge „dragostea de tip edenic",este împotriva „iubirii prefăcute în marfă" şi cere promovarea unor sentințe morale, a unui ideal socialist. „Dacă voim să căutăm în aceste pagini idealul social al poetului despre femeie şi

---

[1] *Ibidem*, p. 6.
[2] *Ibidem*, p. 166.
[3] *Ibidem*, p. 23.

iubire, este nehotărât, neguros şi, oricum, şi mai prejos de înălţimea artistică a poetului”[1].

Criticul cere zugrăvirea femeii socialiste: „O femeie ai cărei creieri sunt munciţi de gânduri multe şi vii, al cărui cap e frământat de probleme întinse şi grele ale vieţii omeneşti, a cărei inimă bate cu durere pentru durerile lumii, care ştie să se aprindă pentru idealurile înalte ale vieţii omeneşti… o femeie tovarăşă, pe viaţă şi pe moarte, a bărbatului”[2].

Departe de a înţelege mesajul şi fibra patriotică a unor poezii precum **Doina,** Gherea consideră că poetul a dat un conţinut fals, care nu exprimă preocupările şi sufletul românesc. Pe un ton care se vrea ironic, dovedind opacitatea concepţiilor sale, el afirmă: „În frumoasa-i doină poetul cheamă pe Ştefan cel Mare, aiurea pe Vlad Ţepeş şi aşa mai încolo. Nu ştim dacă şi-a luat în seamă, însă ne-am prinde că, dacă s-ar scula din mormânt acei voievozi bătrâni, apoi pe dânsul, copil sceptic şi necredincios al veacului, l-ar pune mai întâi în ţeapă”[3].

Aceleaşi limite, datorate excesului de interpretări sociologice şi teziste, le întâlnim şi în studiile despre I. L. Caragiale şi G. Coşbuc.

Studiul despre I.L.Caragiale începe cu o lungă introducere sociologică, fără legătură cu subiectul, despre apariţia burgheziei pe scena istoriei, în urma Revoluţiei Franceze de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, şi la noi după Revoluţia de la 1848.

Comentând şi apreciind cu căldura prieteniei opera lui I. L. Caragiale, în special în latura ei de critică socială, printre cei dintâi în literatura română, Gherea supune unei analize aplicate comediile şi alte creaţii (**Năpasta** şi **O făclie de Paşti)** ale marelui dramaturg. El consideră că, în **O scrisoare pierdută,** Caragiale a creat nu numai o mare comedie de moravuri, „dar şi una din cele mai sângeroase satire politico-sociale”, încât „după un râs omeric, ea ne provoacă alte sentimente, care numai a râs nu seamănă”. Se subliniază faptul că I.L.Caragiale a prezentat în comedii o lume care are aceeaşi notă generală: bătaia de joc, ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurile izvorâte din introducerea instituţiilor europene, satirizarea mai ales a acelor neajunsuri şi anomalii care nu le împărtăşim în Europa Occidentală, ci sunt speciale ţării noastre”[4].

---

[1] *Ibidem*, p. 58.
[2] *Ibidem*, p. 63.
[3] *Ibidem*, p. 23.
[4] *Ibidem,* p. 68-69.

Explicând insuccesul dramei **Năpasta,** Gherea considera că aceasta dovedeşte o mentalitate a societăţii româneşti, în special a „surtucarilor” nepricepuţi în problemele ţărăneşti, care „neagă ţărănimii simţăminte omeneşti şi reduc sufletul ţăranului la câteva elemente stereotipe, interpretând sobrietatea lui în vorbă ca un semn al cumplitei sărăcii spirituale”. Criticul apreciază că, în **Năpasta,** Caragiale are meritul de a fi adus pe scenă ţăranii şi a „ridicat un colţ mic de pe marile suferinţe ţărăneşti”, surprinzând „bogăţia, adâncimea, complexitatea simţămintelor ţărăneşti, asemănătoare cu cele exprimate în poezia populară”.

Cu toate consideraţiile minuţioase şi juste asupra operei lui I. L. Caragiale, Gherea, apreciind în special latura sociologică şi de critică socială, a insistat mai puţin în legătură cu valoarea artistică şi nu a reuşit totdeauna să pună în evidenţă modalităţile estetice specifice creaţiei marelui dramaturg.

O mare atenţie a acordat criticul analizei şi aprecierii operei lui G. Coşbuc, „poetul ţărănimii”, una din cele mai aplicate şi nuanţate pagini de critică, în care se subliniază puternica dragoste pentru popor a poetului.

În studiul acesta, cel mai original despre G. Coşbuc, Gherea a propus şi realizat un nou sistem critic, analitic şi aplicat la obiectul creaţiei, la modalităţile artistice ale operei literare. Sunt edificatoare în acest sens analizele realizate asupra poeziilor **Nunta Zamfirei** şi **Moartea lui Fulger.**

O analiză atentă a sistemului critic al lui C. D. Gherea va pune în evidenţă structura lui modernă, în concordanţă cu gândirea critică europeană. Ca un merit incontestabil poate fi remarcat faptul că a introdus pentru prima dată în practica actului critic românesc metoda analizei, critica aplicată asupra operei literare, aşa cum procedează în legătură cu operele lui M. Eminescu, I. L. Caragiale, G. Coşbuc şi Al. Vlahuţă. El a impus cu autoritate o altfel de critică, în opoziţie cu critica de direcţie a lui T. Maiorescu, prin care a completat sistemul cu o metodă analitică, reluată şi perfecţionată mai târziu şi devenită un instrument de investigare a structurilor interne ale operelor literare.

SIMBOLISMUL

Simbolismul, apărut în Franța în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, s-a manifestat în forme diferite în toate literaturile europene, ca o reacție firească împotriva lipsei de sobrietate şi a retorismului romantic, dar şi a spiritului obiectivist, impersonal şi convențional al parnasianismului, al pozitivismului filosofiei lui Auguste Comte. Simbolismul se manifestă, deci, de la început, ca o reacție violentă împotriva vechilor direcții literare, devenite anacronice pentru epoca modernă şi marchează, în evoluția liricii, o revoluție artistică hotărâtoare pentru destinele ulterioare ale poeziei, atât prin înnoirea mijloacelor formale (simbol, atmosferă, vers alb etc.), cât şi prin universul spiritual (citadinism, sensibilitate, intelectualism etc.).

Noua mişcare poetică, deşi în forme divergente, uneori fundamental opuse, îşi află punctul de plecare în celebrul sonet al lui Baudelaire **Corespondences,** o veritabilă artă poetică a simbolismului şi a poeziei moderne în general. Baudelaire propune poeziei un alt univers şi o nouă geografie poetică, bazată pe mister, pe nonconformism, pe repudierea realității brute şi construirea unei suprarealități paralele, imaginare. În celebrul său sonet, simboliştii au văzut nu numai un mod de comunicare şi sugestie cu ajutorul simbolurilor, ci şi un sistem estetic nou, în care natura este „un templu cu pilaştri vii”, iar poetul camera de rezonanță a acesteia. Baudelaire considera:

Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund.

Simbolismul este, deci, un curent de înnoire care propune, în locul retorismului, o sensibilitate modernă, intelectuală, ermetismul şi sugestia prin simbol şi atmosferă, stări sufleteşti nelămurite, confuze,

care nu pot fi transmise decât prin aluzie şi atmosferă pentru că „a numi obiectul este a suprima trei sferturi din farmecul poemului, a sugera, iată visul” (Mallarmé).

Mişcarea simbolistă promovată de mai multe grupări poetice (simbolismul instrumentalist – René Ghil, simbolismul magic, ezoteric, evazionist, social etc.) s-a impus prin două direcţii, cea a simbolismului propriu-zis şi cea a decadenţilor, şi a cunoscut primele sale succese în anul 1884, prin apariţia volumului de poezii **Les poètes maudits** de Verlaine şi **À rebours** de Huysmans şi în special prin organizarea vestitelor reuniuni literare de marţi de către Mallarmé.

Prima grupare a lui Mallarmé, a simbolismului propriu-zis, criptic, s-a dezvoltat în jurul revistei *Le Symbol,* scoasă de Gustav Khan şiJ. Moréas. Gruparea a adoptat estetica simbolului(gr. *symbolon* = semn), propusă de Moréas, o modalitate de comunicare şi sugestie printr-un cuvânt care să traducă o stare sufletească inexprimabilă.

Cea de-a doua direcţie, a decadenţilor, s-a cristalizat în jurul revistei **Le Decadent** şi a personalităţii lui Verlaine. Poezia decadenţilor se baza pe atmosferă, promovând o estetică a urâtului prin explorarea mediilor famate, a evadării din real şi cultivarea misterului, reveriei, obsesiei şi nevrozei. Ei sunt „poeţii blestemaţi”, inadaptabilii: Verlaine, Laforgue, Rollinat, Rimbaud, Corbière.

Simbolismul românesc apare şi se dezvoltă, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi primele decenii ale secolului al XX-lea, în condiţii diferite de cele din Franţa, evoluând paralel şi uneori sub influenţa unui puternic curent naţional, care a determinat ca principala direcţie în literatură să fie cea realist-socială. El a apărut şi s-a dezvoltat mai târziu, ca o împotrivire faţă de sămănătorism şi literatura minoră de la începutul secolului al XX-lea, cu tendinţe de izolare tradiţionalistă.

Simbolismul românesc nu a fost o simplă variantă a celui francez, un fenomen de imitaţie, ci o manifestare a spiritului autohton cu un conţinut şi o evoluţie proprie, aducând în poezie „un suflu nou”, de modernizare şi de sincronizare cu „spiritul veacului”. Cu toate acestea, deosebirile faţă de simbolismul european sunt de substanţă, determinate de faptul că în lirica românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu s-a manifestat tendinţa de deliricizare, de obiectivare a poeziei, ca în literaturile europene, ci, din contră, acum apar marii noştri lirici V. Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Macedonski; iar slaba dezvoltare a oraşelor n-a dat naştere unei poezii citadine specifice simbolismului.

Simbolismul românesc a cunoscut trei etape, fără o delimitare precisă din punct de vedere cronologic.

Prima etapă a apărut sub influenţa lui Alex. Macedonski şi a revistei *Literatorul* (1880), manifestându-se ca o direcţie contrară poeziei tradiţionale, junimismului şi lirismului eminescian. În câteva articole, **Despre poezie, Simţurile în poezie** şi în special **Poezia viitorului,** autorul contribuie la înnoirea conceptului de poezie, solicitând insistent „o nouă coardă a harpei după Alecsandri şi Bolintineanu" (**Poezia socială)**, cultivarea unei „poezii adevărate" care să fie reprezentată de „muzică, imagine şi culoare" (**Poezia viitorului)**.

Poet şi teoretician, Macedonski deschide, sub influenţa simbolismului francez, calea unei noi orientări poetice. Abordând problema artei simboliste, el arată că poetul nu este decât un instrument al senzaţiilor primite de la natură, pe care le transmite apoi în formulări inedite şi neaştepate.

În articolul **Arta versurilor,** autorul susţine că poezia are o muzicalitate interioară, care este altceva decât muzicalitatea prozodică, idee reluată în 1892 în **Poezia viitorului.** În opinia lui Alex. Macedonski, poezia are „o logică proprie" în comparaţie cu proza, deosebindu-se de aceasta prin „limbajul propriu" şi legătura directă cu cugetarea… „domeniul poeziei este departe de a fi al cugetării. El este al imaginaţiunii".

Într-un alt articol, **Despre poemă,** Macedonski arată că a fi artist înseamnă a simţi: „opera să deştepte cugetarea, nu să fie ea însăşi cugetare". Autorul pledează pentru sinteza lirică, fiind de părere că o creaţie trebuie să cuprindă stări spirituale-limită.

Deşi precursor al simbolismului, în toată opera macedonskiană tendinţele simboliste coexistă cu cele romantice şi parnasiene (ciclul **Nopţilor, Poema rondelurilor, Ospăţul lui Centaur)**.

Gruparea din jurul *Literatorului* nu a cunoscut în epocă un răsunet deosebit, Macedonski nefiind simbolist decât prin dorinţa de schimbare, de evadare din realitate. Acestă primă fază, care se afirmă în *Literatorul,* va continua în revistele *Forţa morală* şi *Ileana,* avându-i ca exponenţi, pe lângă Al. Macedonski, pe M. Demetriad, G. Dona, Al. Obedenaru.

A doua etapă este reprezentată de poeţii colaboratori la revista *Literatorul* şi cei de la *Viaţa nouă* (1905), poeţi care imitau sau adaptau, uneori fără valoare, diversele tendinţe ale simbolismului francez: Ovid Densusianu, Şt. Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Iacobescu.

Această etapă este exprimată printr-o poezie a inadaptabililor, a „proletarilor intelectuali„, a „ftizicilor” – cum îi numea G. Călinescu , o poezie izvorâtă din condițiile de viață ale unor intelectuali marginalizați. Ideea simbolistă, promovată insistent teoretic, nu a reuşit să definească şi să impună curentul, cu toate eforturile lui Ovid Densusianu în revista *Viața nouă*.

Cea de a treia etapă, cea mai originală şi mai valoroasă din literatura română, este aceea a *simbolismului autohton* (presărat cu elemente tradiționale), ilustrat de poeți ca D. Anghel (volumul **În grădină)**, G. Bacovia (**Plumb)** şi Ion Minulescu (**De vorbă cu mine însumi, Nu sunt ce par a fi)**.

Poezia lui G. Bacovia aduce o notă autentică şi autohtonă simbolismului, insistând asupra dezagregării şi descompunerii lumii reale. Sonurile produse de clavir şi vioară, culorile, în special albul, negrul, violetul se îmbină într-o senzație apăsătoare unică. Anotimpurile sunt putrede, sinistre, în special toamna **(Flori de toamnă, Amurg de toamnă),** dar şi iarna (**Amurg de iarnă)** sau vara (**Cuptor)**, dând senzația de sufocare.

Critica literară subliniază, ca dominantă a liricii bacoviene, neliniştea continuă care face ca poezia să se înscrie într-o zonă mai largă a sensibilității moderne, depăşind pe alocuri simbolismul. „Ducând simbolismul depresiv protestatar la expresia lui ultimă, creația bacoviană a înscris implicit în istoria lirismului românesc o experiență artistică din cele mai originale, cu însemnate urmări pentru evoluția ulterioară a limbajului poetic”, afirma D. Micu[1].

Mişcarea de înnoire prin simbolism nu a marcat în istoria poeziei româneşti un moment de ruptură, constituindu-se ca o treaptă firească de evoluție a liricii, de îmbogățire a ei, cu ecouri până la poezia lui I. Barbu şi Al. Philippide.

---

[1] Dumitru Micu, *Literatura română la începutul secolului al XX-lea*, Editura pentru Literatură, 1964, p. 291.

ALEXANDRU MACEDONSKI

Începuturile simbolismului românesc sunt legate de activitatea prodigioasă şi spiritul orgolios, plin de frondă, al lui Alexandru Macedonski[1]. El este socotit, pe bună dreptate, părintele poeziei moderne româneşti, cel care a teoretizat şi a încercat adaptarea simbolismului la universul particular al spiritualității noastre. Importanța lui Macedonski este marcată nu numai prin valoarea incontestabilă astăzi a operei sale, ci şi prin intuiția genială şi mobilitatea estetică prin care face trecerea de la romantismul eminescian spre noua poezie modernă, reprezentată în epocă de mişcarea simbolistă.

---

[1] Fiul generalului Al. D. Macedonski, viitorul poet s-a născut la 11 martie 1854 la Craiova, localitate unde a urmat şi primele clase primare. A debutat de timpuriu, la 16 ani, cu volumul de versuri **Prima verbă** (1872), o culegere de poezii romantice, cu accente juvenile de revoltă şi efuziuni lirice.

Următorul volum, **Poezii,** apărut în 1882, consemnează maturitatea poetului şi adună câteva creații de inspirație socială, dezbătând raportul dintre poet şi societate. În prefața volumului, Macedonski subliniază rostul artei, acela de a vorbi „despre om şi despre suferințele lui în mijlocul societății. Poezia să ne vorbească mai mult despre om decât despre frunze; să ne vorbească mai mult despre inime decât despre stele; să cugete mai mult decât să cânte!"

Adversar zgomotos şi incomod al *Junimii,* Macedonski scoate, în 1880, revista de mare prestigiu *Literatorul,* cea mai durabilă publicație a sa, care a apărut, cu unele întreruperi sau schimbări de titlu, până în 1919. În paginile acestei reviste şi apoi în *Liga ortodoxă,* a publicat o serie de articole în care va teoretiza modalitățile de expresie simbolistă, va deschide poeziei româneşti calea spre noile orientări artistice moderne.

Următoarele volume, **Excelsior** (1895), grupând ciclul **Nopților** (**Noapte de noembrie, Noapte de februarie),**şi, în special, volumul **Flori sacre** (1912) în care apare **Noapte de decemvrie,**capodopera sa, iar în 1927 (a fost publicat) volumul postum **Poema rondelurilor** conturează o personalitate fascinantă, unică în peisajul literar al vremii, cu un deosebit simț al valorii şi inovației.

Alex.Macedonski a murit la Bucureşti în anul 1920.

În articolele teoretice, **Logica poeziei, Despre poezie, Simţurile în poezie,** poetul popularizează, primul în literatura română, estetica simbolismului instrumentalist, punând un accent deosebit pe funcţia sonoră a poeziei şi susţinând că „sunetele joacă, în instrumentalism, rolul imaginilor”. Pentru a sublinia apropierea poeziei de muzică, poetul recurge la o aşezare neobişnuită a versurilor în pagină, care să ducă spre „un vers simfonic sau proteic”, versul „auditiv”, bazat pe o imensă „expresivitate a sonurilor” şi pe virtuţile cromatice ale neologismelor.

Încercând să demonstreze noutatea poeziei simboliste, Macedonski scrie **În arcane de pădure** (fr. *arcane* = taină, mister), subintitulată „poezie simbolist-instrumentalistă„ „întâia încercare simbolistă în româneşte”. Poemul **Hinov,** publicat în 1880, este printre primele în Europa în vers liber. Mai târziu, autorul renunţă la versul liber, motivând că acesta prezintă pericolul alunecării spre proza ritmată.

Cu tot efortul teoretic de a impune o nouă doctrină, Macedonski rămâne în esenţă fidel marilor teme ale romantismului. Profund romantic (În **Nopţile** sale), de un romantism grefat pe clasicism şi simbolism (în **Sonete** şi **Rondeluri)**, poetul traduce, în planul destinului artistic, drama creatorului pendulând între ideal şi realitate, între vis, miraj, himeră şi duritatea severă a vieţii. Romantismul său are strălucirea şi prospeţimea date de negarea convenţiilor şi în special de aspiraţia spre „poezia veacului„ poezia modernă.

Crezând în artă şi în menirea artistului, precursor al unor importanţi poeţi interbelici (I. Pillat, G. Bacovia, T. Arghezi), simbolist fără puritatea estetică a curentului şi poet tragic, „prozator estet” (cum l-a numit T. Vianu), Alex. Macedonski este un scriitor care a făcut şcoală după cum presimţea el însuşi:

Dar cînd patru generaţii peste moartea mea vor trece,
Când voi fi de-un veac aproape oase şi cenuşă rece,
Va suna şi pentru mine al dreptăţii ceas deplin
Ş-al meu nume, printre veacuri, înălţându-se senin,
Va-nfiera cu o stigmată neghiobia duşmănească
Cât vor fi în lume inimi şi o limbă românească.

În **Sonete** şi **Rondeluri** poetul toarnă un tumult de sentimente şi gânduri, împletind teme şi motive romantice cu unele elemente simboliste. Macedonski este primul mare rondelist din literatura noastră, cel care impune genul ca formă ideală de exprimare concisă,

nediscursivă. În literatura română au mai publicat rondeluri Cincinat Pavelescu, Al. Obedenaru şi Ion Pillat[1].

Rondelurile macedonskiene au fost scrise între anii 1916-1920 şi aparţin perioadei de maturitate, când autorul era preocupat de sensul pur şi muzicalitatea versurilor. Tema principală a rondelurilor, regăsită de altfel şi în alte poezii, o constituie condiţia artistului în societate, setea lui de absolut. Volumul **Poema rondelurilor,** apărut postum în 1927, cuprinde cinci cicluri, fiecare purtând titluri semnificative: **Rondeluri pribege, Rondelurile celor patru vânturi, Rondelurile rozelor, Rondelurile Senei, Rondelurile de porţelan.**

Proclamând extazul, fascinaţia şi beatitudinea abandonării realului, ca singura soluţie a fericirii, în **Rondelul ajungerii la cer** Macedonski consideră desprinderea de realitate ca fiind posibilă doar prin poezie, prin „cântul înalt". Singura făptură umană capabilă de aspiraţii spre ideal este omul de geniu, creatorul:

În cer s-ajunge dintr-un salt
Sau nu s-ajunge-n veci de veci
Te-aruncă-n el un cânt înalt.

Notele romantice nu exclud câteva elemente simboliste, e drept în forma lor incipientă, mai mult ca atmosferă şi nuanţe coloristice şi afective. Astfel, întâlnim o paletă imagistică, coloristică şi olfactivă care provine din influenţa simbolismului francez.

În **Rondelul crinilor** şi **Rondelul rozelor,** poetul sugerează evaziunea din real şi cultivă dorul, extazul unor meleaguri africane îndepărate:

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, şi mor şi-n mine
Ş-au fost atât de viaţă pline,
Şi azi se sting aşa uşor.

---

[1] Rondelul este o poezie cu formă fixă, care începe cu un refren (de unul, două sau opt versuri), reluat parţial sau integral la mijloc şi la sfârşit şi având numai două rime. Numele provine de la adjectivul „*rond*" = rotund, deoarece are drept caracteristică reluarea unui vers (sau a a mai multor versuri) sub formă de refren, pe parcursul întregii poezii. Rondelul a fost foarte popular în secolul al XV-lea datorită poeţilor Fr. Villon, Clément Marot, denumind – la origine – un cântec şi un dans. Autorul român preia modelul rondelurilor de la poeţii francezi Maurice Rollinat şi Th. De Banville.

Tot un element simbolist este şi gestul de sfidare, atitudine rebarbativă şi orgolioasă din poezia **Rondelul lui Saadi ieşind dintre roze:**

Turbat-a în voie duşmanul . –
El cupa de fiere golind
S-a dus în amurg şovăind
Ş-a fost mai slăvit ca sultanul
Saadi din roze ieşind.

Pornind totdeauna de la realitate, extazul este la început o stare de euforie, ca în **Rondelul beat de roze:**

De roze e beată grădina
Cu tot ce se află-mprejur
E beat şi cerescul azur
Şi zâzâie, beată, albina.

De la acestă stare, care nu neagă realitatea, se trece la o alta, de totală uitare, de abstragere din real (**Rondelul rozelor de august** sau **Rondelul rozelor de azi şi de mîine)**:

Umbrit de rozele ce-au fost
Visând sub rozele de-acum,
Aş vrea obştescul adăpost
Să-mi fie la un colţ de drum.

În această stare de supremă uitare, de totală dematerializare, poetul, sub efectul parfumului de roze, topeşte într-un tot cerul (spiritul) şi pământul (realitatea):

Mai sunt încă roze, mai sunt
Şi tot parfumate şi ele
Aşa cum au fost şi acele
Când ceru-l credeam pe pământ.

(**Rondelul rozelor de august)**

Cuvântul-cheie „cerul” semnifică optimismul poetului, înălţarea spirituală spre un ideal neîmplinit, redat prin verbul „credeam” la imperfect. Tema poeziei exprimă soarta nefericită a creatorului, aflat în conflict ideatic cu lumea înconjurătoare aşa cum Macedonski însuşi mărturisea: „Poetul cel mare e numai cel care poate să uite timpul şi locul, ticăloşia dimprejurul său, zbuciumările şi suferinţele sale trupeşti, cu alte cuvinte, pe sine”.

De un romantism specific primelor decenii ale secolului al XX-lea, opera lui Macedonski traduce în planul destinului poetic drama

creatorului pendulând între ideal şi realitate, între vis şi duritatea vieţii. Aproape întreaga operă macedonskiană are la bază acest sentiment copleşitor al obsesiei ideale.

În poezia **Contrast,** poetul se defineşte ca fiind alcătuit din iubire şi ură, iar în **Homo sum** din „lacrimi” şi „cântec”:

Mă redeştept curând acelaşi, şi-n mine nu se face calm,
Ci lacrimi port sub orice vorbă pe când în cântece pun raze,
Minciuni cu care caut zilnic să-nşel necazurile mele.

Cu o structură artistică eterogenă şi un univers care fascinează prin sinteza unor orientări estetice fundamental opuse, Alex. Macedonski realizează în **Nopţile** sale, publicate după 1880, cea mai originală atitudine lirică, structura cea mai deschisă spre poezia modernă. El a publicat un ciclu al **Nopţilor,** printre care: **Noapte de ianuarie, Noapte de februarie, Noapte de martie, Noapte de aprilie, Noapte de mai, Noapte de noiembrie** şi **Noapte de decembrie.** Inspirate de Alfred de Musset, majoritatea **Nopţilor** au ca temă destinul general uman şi, în special, destinul excepţional al poetului.

Poemul **Noapte de decembrie**[1]**,** unul dintre cele mai dramatice din creaţia macedonskiană, este expresia chemării obsedante spre ideal, dincolo de realitate, în sfera imaginaţiei fantastice.

Simbolul cetăţii ideale şi al poetului boem, abstras din realitate, al geniului nefericit, „trăznit de soartă”, este romantic, însă elementele realizării lui sunt, în parte, simboliste, mai ales prin tensiunea atmosferei şi paleta coloristică, corespunzătoare unei stări sufleteşti. Soarta geniului, ilustrată şi de M. Eminescu în **Luceafărul,** capătă în **Noapte de decembrie** o nouă ilustrare, venind tot din conştiinţa unui revoltat.

Punctul de plecare în **Noapte de decembrie** se află într-o proză a lui Macedonski intitulată **Meka şi Meka** (apărută în 1890 în ziarul *Românul)*, o legendă orientală simbolică în care poetul îşi realizează visul prin evadarea din realitate şi prin extaz. Subiectul poemului **Noapte de decembrie** este asemănător cu cel al prozei **Meka şi Meka,** fiind trecut însă în plan liric, cu accentuate semnificaţii simbolice.

În proză întâlnim povestea unui tânăr poet idealist, care într-o noapte de decembrie visează la gura sobei. Vocea inspiraţiei îi dictează povestea unui emir Ali-ben-Mahomet-ben-Hasan care primeşte de la tatăl său cu limbă de moarte îndemnul de a nu se abate niciodată

---

[1] În analiza poemului s-a folosit capitolul din *Istoria literaturii române* (vol.III) de Ion Rotaru.

în viață de la calea cea dreaptă. După moartea tatălui, emirul moşteneşte o imensă avere, „Bagdadul de aur”, dar aspiră la Meka, cetatea sfântă a musulmanilor. Pentru a pleca în pelerinaj prințul își alcătuieşte un convoi strălucitor şi îndestulat, cu sevitori, cămile, cai şi provizii cu care urma să străbată pustiul, drumul drept peste deşertul arab. În acelaşi timp pleacă spre Meka şi cerşetorul Pocitan-ben-Pehlivan, făptură şireată şi urâtă, care preferă calea ocolită, umbroasă şi sigură. Convoiul prințului piere, înghițit de deşert, iar Pocitan-ben-Pehlivan ajunge la Meka, însă la o Mekă „pământească” şi nicidecum la Meka „cerească”. Înainte de moarte, prințul înnobilat de ideal, are viziunea înşelătoare a cetății, ca într-o Fata Morgana, pe care nu o va atinge niciodată. Deşi moare, emirul reprezintă idealul superior, al aspirației, al „Mekăi cereşti”.

Poemul **Noapte de decembrie,** republicat unsprezece ani mai târziu în volumul **Flori sacre** (1912), (după ce apăruse încă în 1902 în volumul **Forța morală**), reia tema, atmosfera şi semnificația simbolului. Cadrul în care se desfăşoară drama emirului pendulează de la unul exterior, opulența vieții din cetatea Bagdad şi infinitele întinderi ale deşertului, la unul interior, sufletesc, limitat şi chinuit de ideea atingerii idealului. El este materializat prin „cameră” şi „deşert„„ surprinzând, cu o mare forță de sugestie, întretăierea celor două planuri: real – imaginar. Repetiția fascinantă, un monoton refren liturgic, sugerează mesajul delirant al aspirației spre ideal („Şi Meka, Meka, cetatea cea sfântă, tot nu se zărea…”)

Simbolul devine figura poetică centrală, cu scopul de a zugrăvi relația dintre poet şi societate. Culoarea albă domină întreg tabloul: „pustie şi albă e camera moartă”, „palatele sunt albe fantasme”, „luna îl priveşte cu ochi oțelit”, iar „lupii groaznici s-aud, răguşit // cum latră, cum urlă…”.

Într-un asemenea cadru, poetul se dizolvă, dispare ca ființă: „Făptura de humă de mult a pierit”, rămânând doar idealul său.

Creația e considerată ca fiind de natură nepământeană, apropiată Divinității, rodul unei inspirații aduse de „Arhanghel”: „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?”

Emirul e bogat, e tânăr, dar nefericit:

Şi el e emirul, şi toate le are…
E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu
Dar zilnic se simte furat de-o visare
Spre Meka se duce cu gândul mereu…

Dorința emirului de a ajunge la Meka este dominantă, devoratoare chiar:

Spre Meka-l răpeşte credința – voința,
Cetatea prea sfântă îl cheamă în ea,
Îi cere simțirea, îi cere ființa,
Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea –
Din tălpi până-n creştet îi cere ființa.

În opoziție cu emirul, cerşetorul apare ca un om obişnuit, fără idealuri:

Mai slut-e ca iadul, zdrențos şi pocit
Hoit jalnic de bube, de drum prăfuit
Viclean la privire şi searbăd la față.

Emirul, omul de geniu, porneşte spre „cetatea de vise” pe drumul drept, fiind martorul pierderii întregului echipaj: „cămile, cai, oameni, cad, pier, se răresc”. Calea cea dreaptă urmată de emir stă sub semnul focului „şi foc e în aer” şi sub semnul sângelui „în ochi o nălucă de sânge”. Culoarea dominantă este roşul, ca simbol al vieții, dar şi al patimii de a atinge idealul – „năluca sublimă”, cum o numeşte poetul.

Finalul poemului redă destinul omului superior şi incapacitatea oamenilor obişnuiți de a înțelege idealul: emirul „moare sub jarul pustiei” în timp ce drumețul „zdrențos şi pocit” intră pe sub poartă, în cetatea prea sfântă.

Poemul are o structură unitară, sferică, ultimele versuri readucând cadrul hibernal de la începutul poeziei.

Prin temă, ideologie şi simbolistică, poemul e romantic; prin muzicalitate, cultul pietrelor prețioase, cromatică, se apropie de simbolism. Astfel, poezia **Noapte de decembrie** realizează o strălucită sinteză între tradiția romantică şi elementele novatoare ale simbolismului.

Celelalte **Nopți** reiau ideea soartei poetului într-o societate ostilă, în care doar natura (**Noapte de mai** şi **Noapte de noembrie)** este un balsam vindecător de nevroze. În această poezie, primăvara devine un imn irezistibil închinat vieții:

Se înalță parfum de roze şi cântec de privighetoare…
Iar când şi mie-mi zise: «Cântă!», c-un singur semn
mă deşteptă,
Spreînălțimi neturburate mă reurcă pe-o scară sfântă…
În aeru-mbătat de roze, veniți: – privighetoarea cântă.

În **Noapte de ianuarie** şi **Noapte de martie,** poetul aduce alte date ale nefericirii poetului în societate şi condamnă pe un ton violent, cu un amar sarcasm şi o critică nimicitoare, societatea vremii:

Lemnul dacă arde-n vatră a rămas cenuşă rece,
Ce mai caut oare-n lume dac-am dat tot ce-am avut?
Sunt un soare care-apune, sunt un cântec care trece,
Sunt o frunză care zace pe al vieţei negru lut.

O notă de critică socială este adusă de poet în **Noapte de februarie,** în care este evocată soarta femeii în societatea burgheză, căreia i se impune o viaţă nedemnă de prostituată. Poetul prezintă un omagiu purităţii şi cinstei:

A trecut desfrâul rece cu instinctu-i bestial.
Însăşi fetele pieirei o priveau cu îngrozire,
Sau cu scârbă, de la dânsa, întorceau a lor privire,
Nevorbindu-i timp de ore, şi de zile, şi de luni;
Ea-nfrunta cu nepăsare revoltatele furtuni…

Activitatea de prozator a lui Alex. Macedonski datează din deceniul 1870-1880. Punctul de plecare al prozelor sale se află în memorialistica lui Costache Negruzzi.

Prin temperament şi prin împrejurările concrete ale vieţii, Macedonski oferea imaginea unui om (şi mai ales a unui artist) torturat fără încetare de caracterul contradictoriu al aspiraţiilor sale.

Unul din marile sale merite este acela că orientează proza spre noi domenii de inspiraţie, spre descoperirea unor noi teritorii: realitatea interioară, psihologia personajelor, investigarea lumii sufleteşti pentru a înţelege contradicţiile şi profunzimile ei.

De la povestirile romantice, proza sa a evoluat la memorialistică (**Pe drum de poştă)**, naraţiuni evocatoare (**Cartea de aur)**, la realismul modern axat pe vis, presentimente, obsesii.

Autorul experimentează mai multe formule (ca şi în poezie, de altfel), de la notaţia naturalistă la proza simbolică, a sugestiilor, rămânând în toate acelaşi căutător neostenit al esenţelor, al adevărului artistic. Nu se poate vorbi de o formulă, de o tehnică artistică dominantă în proza sa, dar, indiferent de modalităţile variate, scopul urmărit este revelarea straturilor adânci ale subconştientului.

O parte însemnată din proza lui Macedonski este prin excelenţă memorialistica – picturală, descriptivă. Cu un simţ al culorii deosebit de dezvoltat, scriitorul compune adevărate tablouri, pline de detalii pitoreşti.

După 1866, proza lui Macedonski (**Soare şi grâu, Moară pe Dunăre, O noapte la Sulina, Pădurea ulmilor, Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor)** pune un accent prioritar pe elementul descriptiv, mai puțin pe latura pitorească şi documentară, cultivând arta rafinată a efectelor de culoare şi lumină. Fondul tuturor acestor proze este profund subiectiv.

Prozatorul Macedonski egalează poetul; pe plan stilistic, valoarea prozelor din **Cartea de aur** (1902) nu rămâne cu nimic în urma celor mai reuşite poezii ale sale. Romanul **Le Calvaire de feu** (1906), considerat de autorul lui opera fundamentală a vieții, apare astăzi ca un eşec. În schimb, varianta românească **Thalassa** este cu mult superioară. O inedită însemnare macedonskiană dezvăluie că „«Thalassa» va înnebuni pe prea cuminți şi va încuminți pe nebuni".

Titlul lucrării şi numele eroului provin, după însăşi mărturia textului, din lectura operei istoricului elin Xenophon, **Anabasis** sau **Retragerea celor 10.000.**

Thalassa este o operă complexă, cu multiple planuri în profunzime, cu efecte de lumină şi culoare. Autorul şi-a conceput lucrarea ca pe o „epopee a simțurilor" nu doar în sensul că eroul se consumă în combustia lui, dar şi în acela că toate regiunile senzorialului: văzul şi auzul, tactul, gustul şi odoratul sunt puternic solicitate. Într-o notă autorul de la sfârşitul volumului, mărturisea: „«Thalassa» e, în adevăr, una din acele opere ce, ca «Faust», cer şi linişte, şi timp, şi meditațiune, şi studii de fiece minut. Ideea autorului, fiece capitol al epopeii sale trebuie să ne dea senzațiunea unei culori prin imaginile întrebuințate, şi fiece capitol va fi tipărit pe o hârtie de o nuanță corespondentă".

Thalassa abordează tema eternă a aspirației umane spre desăvârşire, a redescoperirii semnificației cosmice a Ființei. Din punct de vedere al expresiei, **Thalassa** excelează ca poem al „tuturor simțurilor întrunite" (după cum arată T. Vianu), prin „analiza de senzații" (după Adrian Marino). Forța personalității macedonskiene impune întregii „epopei a simțurilor" timbrul exaltat al tensiunii unei lirici de excepție.

După cum afirma Garabet Ibrăileanu, „superb prin încrederea nețărmurită în sine, spectaculos prin îndrăzneli, temerar, Macedonski a fost un deschizător de drumuri, un creator excepțional, nerecunoscut însă în epocă la adevărata valoare".

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

Privită în ansamblu, viaţa literară de la sfârşitul secolului al XIX-lea devine mai agitată, disputa estetică dintre literatura bazată pe valoarea artistică şi cea sociologică, dintre Maiorescu şi Gherea, a influenţat, chiar şi indirect, activitatea unor scriitori şi încercarea lor de a găsi noi formule literare, noi modalităţi de exprimare artistică. Acum, pe lângă influenţa revistei *Contemporanul*, care promova o literatură cu un conţinut social, o parte dintre scriitori sunt atraşi de noutatea şi factura modernă a programului propus de Macedonski în *Literatorul* şi, în special, de simbolismul european.

În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, mişcarea literară nu mai are unitatea şi vigoarea din primii ani ai *Junimii*; mulţi scriitori, deşi nu se despart direct sau violent de ideile critice ale lui Titu Maiorescu, vor aborda, prioritar,temele sociale şi, în special, problematica vieţii rurale, una din marile contradicţii ale sfârşitului de secol, care va determina grave convulsii şi va culmina cu 1907.

În literatură, mulţi scriitori s-au ridicat împotriva naturalismului şi a parnasianismului, a spiritului obiectiv, împăcat cu realităţile vremii. Acum s-au afirmat, paralel cu activitatea marilor clasici, câţiva scriitori de certă valoare, precum G.Coşbuc, Duiliu Zamfirescu, Al.Vlahuţă şi B.Şt.Delavrancea, care, deşi se declarau adepţii Junimismului, erau mai puţin receptivi cerinţelor, uneori prea restrictive, ale acestuia. Fără a face parte din mişcarea de la *Contemporanul*, unii erau apropiaţi de critica aplicativăa lui Gherea, cu accente pe conţinutul de idei al operelor şi cu o receptivitate deosebită faţă de marile drame sociale care traversau secolul. Aproape toţi scriitorii sfârşitului de secol revin la prioritatea funcţiei sociale a literaturii şi reiau,în noile condiţii, teoriile şi programele de la 1848, fără a renunţa la funcţia estetică, cu privire la rolul literaturii de prezentare a vieţii celor mulţi şi, în special, a clasei celei mai oropsite şi exploatate, a ţărănimii.

O asemenea orientare, de multe ori exagerată, subordonată mişcărilor ideologice şi formaţiilor politice, cu toate intenţiile pozitive, a constituit baza sămănătorismului şi a poporanismului, curente care s-au manifestat, în special, în primele decenii ale secolului al XX-lea.

În pragul acestui secolul, se confruntă în literatură două direcţii fundamental opuse: prima menţinea creaţia pe linia unei tradiţii naţionale şi era constituită în jurul revistelor *Viaţa* şi *Vatra*, direcţie apărută sub conducerea a doi junimişti, G.Coşbuc şi Al. Vlahuţă, la care au aderat şi alţi scriitori afirmaţi la *Junimea*, precum I.L.Caragiale, Duiliu Zamfirescu, B.Şt. Delavrancea, dar şi alte forţe literare apărute la sfârşitul secolului: Şt.O.Iosif, Ilarie Chendi, N.Iorga, M. Sadoveanu.

A doua direcţie de orientare a literaturii era cea promovată de *Literatorul*, adept al „al literaturii noi", al adâncirii lirismului, al înlăturării „tabloului" şi a „picturii" adică a universului obiectiv…care alcătuia materia obişnuită a parnasianismului.

Tot la sfârşitul secolului al XIX-lea apar primele elemente ale orientării poporaniste, prin C. Stere şi G. Ibrăileanu (C.Vraja), în revistele *Evenimentul*, *Evenimentul literar* şi *Adevărul,* care pledau împotriva ideilor sămănătoriste, dar şi a altor orientări poetice, apropiate simbolismului şi literaturii de la *Literatorul*.

GEORGE COŞBUC

În *Istoria literaturii româneşti*, N. Iorga sesiza una dintre trăsăturile fundamentale ale poetului năsăudean: „Coşbuc era un spirit grăniceresc, luptător, provocant, sfidător, un spirit brusc şi bătăios, şi aşa a rămas până la sfârşit"[1].

Poezia lui G. Coşbuc[2], situată printre valorile clasice ale literaturii române la limita tradiţiei, originală şi novatoare, reprezintă

---

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică,* Bucureşti, 1929, p. 198.

[2] G. Coşbuc s-a născut la 20 septembrie 1866 în satul Hordou, judeţul Năsăud, într-o veche familie de preoţi. Copilăria petrecută într-un mediu ţărănesc autentic va lăsa puternice amprente asupra viitorului poet.

Anii petrecuţi la gimnaziul românesc din Năsăud (1876-1884) înseamnă însuşirea unei culturi solide, preponderent clasică. Primele încercări poetice au fost citite în cadrul societăţii *Virtus romana rediviva.*

în literatură, cea mai importantă contribuție transilvăneană de până atunci. Începută sub semnul intimei legături cu creația populară, evoluția poeticii coşbuciene se cristalizează printr-un contact intens cu literatura cultă, română şi universală.

Opera lui este o monografie a satului românesc din acea perioadă, cu drame şi bucurii, cu pasiuni şi conflicte. Satul, înconjurat de munți, e surprins în viața obişnuită, cu pitorescul lui etnografic. Iată ce scria Liviu Rebreanu: „G. Coşbuc a făcut revoluție în poezia românească. El a introdus pe țăranii noştri în poezie, țărani adevărați cu păcate şi calități mari, cu dureri şi bucurii, oameni întregi, până la el în poezia românească țăranul era fantoşă de operetă sau martir de melodramă. Coşbuc l-a cântat întâia oară aşa cum este”[1].

Satul coşbucian, prezentat monografic, este o entitate socială şi națională, cu pitoresc geograficşi etnografic, cu cântece de dor, dar şi de răzvrătire socială.

Până în 1889, G. Coşbuc scrie enorm, în special adaptări şi prelucrări folclorice (legende, basme, snoave, anecdote, balade), care, deşi inegale sub aspect compozițional şi stilistic, reprezintă, totuşi, după mărturia poetului, „cei mai roditori ani”.

Apariția poeziei **Nunta Zamfirei** (1889) în ziarul *Tribuna* atrage atenția lui Titu Maiorescu, care o reproduce în *Convorbiri literare,* împreună cu poeziile **La oglindă** şi **Rea de plată.**

La insistențele lui Titu Maiorescu şi Ioan Slavici, poetul se mută, la sfârşitul anului 1889, la Bucureşti.

Între 1894-1896, Coşbuc editează împreună cu Ioan Slavici şi I. L. Caragiale revista *Vatra,* unde publică poeziile **Noi vrem pământ, In opressores** şi **Doina.** Cel de-al doilea volum de poezii, **Fire de tort,** apărut în 1896, este mult mai omogen.

În 1889, G. Coşbuc publică două lucrări în proză: **Războiul nostru pentru neatârnare** şi **Povestea unei coroane de oțel,** în care evocă momente din Războiul de Independență. În 1902 îi apare volumul **Ziarul unui pierde-vară,** iar în 1904 **Cântece de vitejie.**

G. Coşbuc are meritul de a fi realizat şi cele mai izbutite traduceri: **Eneida** şi **Georgicele** de Vergiliu, **Odiseea** lui Homer şi, pentru prima dată în întregime, **Divina Comedie** a lui Dante.

În 1916 este ales membru corespondent al Academiei Române. Lovit de o tragedie familială, pierderea unicului fiu, în 1915, poetul se prăbuşeşte moral, trăind ultimii ani într-o lungă agonie.

G.Coşbuc a murit la 9 mai 1918.

[1] L. Rebreanu, „Gazeta Bistriței”, an VI, 1 sept. 1929.

Activitatea literară	Universul poeziei. Motive. Teme	Particularități
1884-1889 *Tribuna*	– adaptări şi prelucrări folclorice	– inegale sub aspectul compoziției
1893 – **Balade şi idile** 1896 – **Fire de tort**	Satul – sub aspect monografic Teme: – poezia iubirii şi a naturii –marile evenimente din viața satului – poezia de revoltă socială	– echilibru clasic – limbaj cu caracter popular
1902–**Ziarul unui pierde-vară**	„Reverii de vacanță” (D. Micu)	
1904 – **Cântece de vitejie**	Evocarea trecutului de luptă şi a Războiului de Independență	
Traducător	Eneida – Vergiliu Odiseea – Homer Mazepa – Byron Don Carlos – Schiller Divina Comedie - Dante	

Balade şi idile şi **Fire de tort** reflectă prospețimea şi intensitatea sentimentului de dragoste care ar putea alcătui „un mic roman țărănesc” (C. Dobrogeanu Gherea), filonul ce uneşte poeziile fiind sentimentul de iubire, urmărit în evoluția lui, de la înmuguririle tainice până la dezamăgire sau împlinire prin căsătorie. Iubirea nu se desfăşoară în spațiul metafizic eminescian şi nici nu are tulburătoarea neîmplinire argheziană. Idila coşbuciană este manifestarea elementară, spontană a instinctului erotic, o mică scenetă ale cărei personaje sunt fata şi flăcăul.

Particularitatea lirismului coşbucian a fost sesizată, pentru prima dată, de C.Dobrogeanu Gherea: „Poeții noştri vorbesc aproape exclusiv numai de propria lor dragoste, Coşbuc vorbeşte exclusiv de dragostea altora. Coşbuc e deci mai puțin egoist decât ceilalți poeți, e mai obiectiv, mai impersonal. Dar oricât de obiectiv şi impersonal ar fi, dragostea e totuşi un simțământ eminamente subiectiv şi personal, şi dacă Coşbuc vorbeşte aşa mult de iubire, e că propriul său suflet e plin de ea. Dar odată preocupat de dragoste, din această din urmă

pricină, e natural să se ocupe de dragostea fetelor, pentru că ea e aceea care pentru el, bărbat, trebuie să-l emoționeze mai mult”[1].

Lirismul poetului e obiectiv în sensul că poezia exprimă sentimentele flăcăului şi ale fetei. G. Călinescu constată că „lirismul în forma aceasta obiectivă există ca un mecanism etern al ingenuității umane, ca un hieratism al instinctelor. E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală, aşa cum există un teatru în poezie. Mişcarea nu este exterioară, epică, simbolizând acte de voință, ci interioară”[2].

Aşa-numitele „personaje lirice” din idilele lui Coşbuc nu sunt altceva decât expresii metaforice ale propriului eu.

Dragoste învrăjbită e un poem construit ca o nuvelă. Narațiunea se îmbină alternativ cu monologuri şi dialoguri comunicate direct:

Fata sta la poartă, mă-sa la prilaz –
Nu ştiu ce-avea fata, că-i era necaz
Şi umbla de colo până colo beată.

Sărutul este mărturia iubirii, iar fata trişează adeseori, aşa cum se întâmplă în poezia **Rea de plată,** atunci când personajul feminin îi promite flăcăului care i-a dus sacul la moară, trei sărutări ca până la urmă să nu îi dea decât una singură:

Că-s scump, că ea nu poate
Că prea sunt multe trei.

Psihologia feminină este contradictorie:

Nu mă strânge-aşa de mână
Nu m-ai strâns? Şi-ți vine-a plânge?
Haid’ degrabă şi mă strânge,
Că eu vreau.

Alteori, flăcăul nu înțelege sentimentele fetei, iar aceasta îi reproşează cu tristețe:

Mi-a fost luni întregi mânie
Că tu nu te-ai priceput.

(**Nu te-ai priceput)**

Povestea de dragoste nu se termină întotdeauna fericit. Uneori, fata e părăsită de flăcău, iar situația devine dramatică, aşa cum se întâmplă în poeziile: **Fata morarului, Cântecul fusului.**

---

[1] C.D.Gherea, *Studii critice*, II, 1956, p. 203.

[2] G.Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941.

Printre impedimentele împlinirii iubirii se numără şi barierele sociale:

Că boii-s buni, bine-i bogată
Dar dacă pui flăcăi odată
S-aleagă dânşii cum socot
O fată,
Bogata-şi pupă boii-n-bot,
Îmbătrânind cu boi cu tot.
(**Duşmancele)**

Flăcăul din poezia **Numai una** se opune acestei mentalităţi şi nu concepe altă nevastă decât cea pe care o iubeşte:

Să-mi cânte lumea câte vrea,
Mi-e dragă una şi-i a mea:
Decât să mă dezbar de ea,
Mai bine-aprind tot satul!

Idila coşbuciană este reuşită, ca şi poezia de peisaj, formând partea cea mai originală a operei sale.

Natura lui Coşbuc este umanizată, are anumite atribute proprii, aşa cum observa şi G. Călinescu: „Natura aici e grupată pe îndeletniciri omeneşti, e socială, e calendaristică”[1].

Vara şi iarna sunt anotimpurile predilecte ale lui Coşbuc, cărora le închină cele mai multe poezii: **Noapte de vară, Vara, În miezul verii, Iarna pe uliţă.**

Faptul zilei este unul din cele mai reuşite pasteluri din lirica românească. Primele patru strofe ale poeziei descriu lupta întunericului cu lumina, biruinţa luminii fiind prefigurată chiar din primul vers: „Ca lacrima-i limpede cerul”.

Peisajul, static la început, va fi însufleţit de cântecul vântului:

Dar vântul cel fără de pace
Începe să cânte-n brădet –
Şi tot mai lumină se face;
S-albeşte strâmtoarea cărării,
Pe rând depărtările zării
S-apropie-ncet.

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 520.

Ultimele patru versuri sunt un imn închinat soarelui, deţinătorul puterii absolute:

Sunt toate-ale tale, tu, Soare!
Făptură tu dând dimineţii,
Eşti singur fiinţa vieţii
Şi-al lumii altar.

Vorbind despre modalităţile proprii lui Coşbuc în zugrăvirea naturii, G. Călinescu făcea observaţia că poetul „avea de fapt simţul sublimului cosmic, dar fiind lipsit de putinţa reprezentării lui se mulţumea a-l sugera în orariul terestru. Dar uneori i se întâmpla să-i surprindă măreţia direct: «Priveam fără de ţintă-n sus»”[1].

Intenţia lui G. Coşbuc, încă de la debutul său, de a realiza o epopee întemeiată pe mitologia populară, este exprimată în poemul **Atque nos** şi în prefaţa volumului **Fire de tort:** „De când am început să scriu m-a tot frământat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveştile poporului şi să le leg astfel ca să le dau unitate şi extensiune de epopee”.

Visata epopee, care ar fi sintetizat mitologia autohtonă, nu s-a putut realiza, dar ne-au rămas două balade: **Nunta Zamfirei,** transfigurând ceremonialul nunţii ţărăneşti, şi **Moartea lui Fulger,** evocare a ritualului înmormântării. Atmosfera fabuloasă, de basm, există în ambele balade, asemănătoare poeziilor corespondente ale lui M. Eminescu, în **Călin- file de poveste** şi **Strigoii.**

În **Nunta Zamfirei,** originalitatea poemului-baladă e obţinută prin întrepătrunderea planului real cu cel fantastic, sub imaginile feerice ascunzându-se datinile satului ardelean cu staroste şi alai de nuntă, cu horă şi veselie.

Personajele situează epicul poeziei în limitele tradiţiei şi basmului. Zamfira, fiică de „domn”, şi-a ales ca mire pe Viorel, un „prinţ” frumos, venit de undeva, „dintr-un afund de răsărit”. Atributele care individualizează personajele aparţin basmului: Zamfira „icoană-ntr-un altar” e sprintenă, cu „mers isteţ”, regii sunt îmbrăcaţi în purpură, iar flăcăii după moda grănicerească din zona Năsăudului.

Ceremonialul nunţii, hiperbolizat, este în fond autentic ţărănesc. Nuntaşii se prind într-o horă desfăşurată în aer liber şi nu în sala de bal a palatului domnesc, desfăşurarea nunţii este un spectacol etnografic exuberant:

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 521.

Trei paşi la stânga binişor
Şi alţi trei paşi la dreapta lor;
Se prind de mâini şi se desprind,
S-adună cerc şi iar se-ntind
Şi bat pământul tropotind
În tact uşor.

Zvonul nunţii aleargă ca vântul, oaspeţii vin din nouăzeci de ţări. Din perspectiva povestitorului, nunta capătă o importanţă cosmică, strălucirea ei oprind soarele în loc:

A fost atâta chiu şi cânt
Cum nu s-a pomenit cuvânt!
Şi soarele mirat sta-n loc,
Că l-a ajuns şi-acest noroc,
Să vadă el atâta joc
P-acest pământ.

Prin abundenţa de hiperbole, poetul nu urmăreşte să înfăţişeze fastul nunţii, ci să exprime marea bucurie, vitalitatea ţărănească, puterea poporului. De aici şi dinamismul exuberant al poemului, mişcarea sa alertă. Ritmul e obţinut prin dinamica de ansamblu, prin schimbarea dimensiunilor surprinzătoare încă de la începutul poeziei: „E lung pământul, ba e lat.”

Ca şi povestitorul de basm, poetul se declară neputincios în descrierea frumuseţii fetei:

Un trandafir în văi părea,
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot,
Frumoasă cât eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea.

Dovada frumuseţii este şi faptul că „a fost peţită des”.

Nunta este o revărsare de belşug: „Iar la ospăţ! Un râu de vin”, iar cântecele şi chiotele însoţesc hiperbolica petrecere.

Întreg poemul se desfăşoară ca o horă uriaşă, pregătind astfel dansul din final, pornirea la joc a celor bătrâni:

Sunt grei bătrânii de pornit
Dar de-i porneşti sunt greu de-oprit.
şi obişnuita urare finală:

Cât mac e prin livezi,
Atâția ani la miri urez!
Şi-un prinț la anul blând şi mic,
Să crească mare şi voinic
Iar noi să mai jucăm un pic
Şi la botez!

În poem predomină imaginile vizuale, dar nu statice, ci în mişcare, dinamice. Efectele sonore sunt obținute prin muzicalitatea versului şi punctarea lui cu ultimul stih mai scurt. Graba cu care vin oaspeții este, de asemenea, transmisă prin efecte sonore, utilizându-se aliterația; „Prin vulturi vântul viu vuia."

Dacă în **Nunta Zamfirei** suita de hiperbole şi dinamismul sunt menite să cuprindă momentul culminant al bucuriei, **Moartea lui Fulger** va folosi aceleaşi mijloace pentru a exprima antipodul acestui sentiment: durerea maximă. Tot prin hiperbolă este transmis şi sfârşitul tânărului Fulger, în fața acestei tragedii soarele alergând îngrozit spre răsărit.

Spre deosebire de **Nunta Zamfirei,** unde poetul nu insistă asupra reacției personajelor față de eveniment, bucuria fiind inclusă doar în urări şi în dorința de revedere la botez, în **Moartea lui Fulger** autorul simte nevoia să dea o explicație nu numai morții, ci şi atitudinii pe care trebuie să o avem în fața ei. Durerea mamei atinge punctul culminant, ceea ce duce la negarea întregii vieți: „Viața e fum".

Bătrânul sfetnic sintetizează o îndelungată experiență a generațiilor care şi-au pus această întrebare. El are față de viață o atitudine activă, energică, exprimată bărbăteşte:

Zici fum? O, nu-i adevărat.
Război e, de viteji purtat!
Viața-i datorie grea
Şi laşii se-ngrozesc de ea –
Să aibă tot cei laşi ar vrea
Pe neluptat!

Concepția vieții ca luptă apare şi în poezia **Lupta vieții:**

O luptă-i viața, deci te luptă
Cu dragoste de ea, cu dor.

După părerea bătrânului sfetnic, viața trebuie trăită aşa cum ni s-a dat, fără a încerca să depăşim limitele. Lumea de dincolo de moarte rămâne inaccesibilă şi incognoscibilă oamenilor.

Ultima idee capătă tonurile doinei, reflectă nostalgia mioritică, jalea, durerea:

Nu cerceta aceste legi,
Că eşti nebun de le-nțelegi!
Din codru rupi o rămurea,
Ce-i pasă codrului de ea!
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea!

Chiar dacă nu şi-a dus până la capăt proiectul de a crea o epopee poporală, intenția poetului de a înfățişa viața satului i-a adus pe drept cuvânt denumirea de „poet al țărănimii".

După anul 1900, tematica poeziei de dragoste se diminuează, autorul ocupându-se în special de poezia revoltei sociale şi a trecutului istoric. El declară: „Sunt suflet din sufletul neamului meu şi-i cânt bucuria şi amarul."

Poeziile **In opressores** şi **Noi vrem pământ** clocotesc de revoltă, atingând o vehemență nemaiîntâlnită până atunci în lirica noastră:

Flământ şi gol, făr-adăpost,
Mi-ai pus pe umeri cât ai vrut,
Şi m-ai scuipat, şi m-ai bătut,
Şi câne eu ți-am fost.
Ciocoi pribeag adus de vânt,
De ai cu iadul legământ,
Să-ți fim toți câni, loveşte-n noi,
Răbdăm poveri, răbdăm nevoi
Şi ham de cai, şi jug de boi,
Dar vrem pământ!

Poetul vorbeşte în numele țărănimii care nu mai poate răbda jugul, integrându-se printre revoltați: „Noi vrem pământ".

În final, revolta devine amenințare:

Să nu dea Dumnezeu cel sfânt,
Să vrem noi sânge, nu pământ.
Când nu vom mai putea răbda
Când foamea ne va răscula,
Hristoşi să fiți, nu veți scăpa
Nici în mormânt.

Poetul ne apare astfel ca un tribun, cu glas răsunător, menit să revolte masele, cu conştiinţa menirii sociale a cuvântului, prevestind mesianismul poeziei lui Octavian Goga. Poezii ca **Decebal către popor, Un cântec barbar** dovedesc concepţia vitalistă a poetului. Rememorând alegoric istoria luptelor dintre daci şi romani ori aruncând diatribe înfricoşătoare, poemele lui G. Coşbuc sunt expresia directă a luptei demne pentru libertatea naţională şi socială a poporului din Transilvania.

O serie de poezii au în centru figuri de domnitori, simboluri umane ale luptei de independenţă: Gelu, Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu. Un loc de seamă îl ocupă, desigur, Ştefan cel Mare, în poezia **Cântec** acesta apărând ca un ţăran bătrân care îşi îndeamnă feciorii la luptă.

Caracterizat printr-un lirism puternic, poemul **Moartea lui Gelu** se inspiră din balada populară. Gelu, domnitor din perioada cnezatelor, îşi roagă calul să îl îngroape astfel încât să audă inima ţării, preţuirea sa în eternitate:

Jelească-mă apele Cernei
Să-mi bubuie crivăţul iernii,
Ca-n taberi al cailor tropot.
Iar veşnicul apelor şopot
Să-mi pară ca-n ceasul vecernii
O rugă de clopot.

Cele mai multe poezii elogiază eroismul ostaşilor români în Războiul de Independenţă de la 1877 (**Cântece de vitejie** din care fac parte **O scrisoare de la Muselim-Selo**, **Paşa Hasan**, ş.a) .

G. Coşbuc a îndreptat poezia românească spre firescul expresiei, spre naturaleţe, ridicând la rang de poezie limba vorbită. Poezia lui, aparent narativă, are un lirism particular. G. Călinescu afirma că „G. Coşbuc nu este numai un desăvârşit tehnician, dar nu rareori şi un poet mare, profund original”[1], iar N. Iorga era de părere că „În genere, poezia lui Coşbuc e de o virtuozitate extraordinară: subiectul e aproape indiferent”[2].

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 521.

[2] N. Iorga, *Istoria literaturii române contemporane*, I, *Crearea formei*, Bucureşti, 1934, p. 366.

ALEXANDRU VLAHUȚĂ

Alexandru Vlahuță[1] s-a afirmat ca poet şi prozator la sfârşitul veacului al XIX-lea, într-o perioadă în care influența şi atracția operei eminesciene exercitau un adevărat miraj. Prima etapă a creației sale stă sub semnul eminescianismului, aşa cum reiese dintr-o poemă adresată poetului (**Lui Eminescu**), publicată în 1884:

Tot mai citesc măiastra-ți carte,
Deşi o ştiu pe dinafară,
Parcă urmând şirul de slove
Ce-a tale gânduri semănară.

Poezia **Unde ni sunt visătorii?** (1892), citită în cadrul unei conferințe despre curentul eminescian, devine un manifest literar semnificativ pentru evoluția gândirii sale estetice:

Şi când lumea asta toată e o veşnică mişcare,
Unde cea mai mică forță împlineşte o chemare,
Şi când vezi pe-ai tăi cum sufăr, cum se zbuciumă şi luptă
În campania aceasta mare şi neîntreruptă,
Tu, departe de primejdii, razna ca un dezertor,
Să arunci celor ce-aşteaptă de la tine-un ajutor,
Jalea şi descurajarea cântecului tău amar,
Şi să-ți cheltuieşti puterea celui mai de seamă dar,
Ca să-i faci mai răi pe oameni, şi mai sceptici, şi mai trişti?
Asta vi-i chemarea sfântă de profeți şi de artişti?…

---

[1] Alexandru Vlahuță s-a născut la Pleşeşti, la 5 septembrie 1858, într-o famile cu o situație materială modestă.

După 1879, Vlahuță a desfăşurat o susținută activitate publicistică la *Epoca, Lupta, Revista nouă,* dar şi la câteva reviste socialiste. Între 1893–1896, a întemeiat, împreună cu G.Coşbuc şi Ioan Slavici, revistele *Vieața* şi *Vatra,* iar în 1901, revista *Sămănătorul*.

Volumele de literatură publicate: **Nuvele** (1886), **Poezii** (1887), **Din goana vieții** (1892), **Icoane şterse** (1895), romanul **Dan**, precum şi activitatea publicistică şi conferințele ținute la Ateneu l-au impus ca un scriitor activ, apreciat de majoritatea contemporanilor. Volumele **România pitorească** (1901) şi monografia **Pictorul N.I.Grigorescu** sunt dominate de lirism.

Scriitorul s-a stins din viață la Bucureşti, la 19 noiembrie 1919.

În finalul poeziei, autorul subliniază rolul transformator al artei şi misiunea poetului de a îndrepta lumea:

Şi cuvântul lor profetic, inspirata lor privire,
Valurile de-ntuneric despicându-le în două,
Splendidă-naintea noatră să ne-arate-o lume nouă!

În conferința *Curentul Eminescu*, Vlahuță afirmă: „Sufletul lui (al poetului) se va umple de seva puternică a vieții timpului său, el ne va căta blând şi iubitor în juru-i şi va vede pe cei umiliți şi nedreptățiți, va pipăi rănile societății noastre, va vedea relele şi dezordinea lumii şi vieții de acum şi nu va plânge cu lacrimi sterile, nici nu va blestema, desperat, căci în el va palpita concepția unei lumi mai bune; glasul lui va vibra de sentimentul adânc al solidarității şi de însemnătatea chemării lui în mijlocul nostru…”

În poemul alegoric **1907**, autorul condamnă Minciuna, parveniții şi linguşitorii regelui:

Minciuna stă cu regele la masă…
Dar asta-i cam de multişor poveste:
De când sunt regi, de când minciună este
Duc laolaltă cea mai bună casă.

În domeniul prozei, Al. Vlhuță se impune ca un observator atent al vieții şi „durerilor lumii”, un suflet generos, sensibil la suferința semenilor, dornic să aline şi să sfătuiască. Sentimentul dominant din scrierile lui Vlahuță este compasiunea pentru suferința umană.

Titlul nuvelei **Din durerile lumii**, care deschide volumul de proză din 1886, ilustrează tematica predilectă a autorului: tragismul vieții într-o societate nedreaptă, incompatibilă cu idealurile generoase, cu aspirațiile celor înzestrați, care sunt respinşi de această societate. Eroul, Radu Munteanu, un tânăr de proveniență rurală, după ce are o ascensiune socială, cade sub povara mediului şi a bolii, întorcându-se să moară în satul natal. Tema anunță orientarea sămănătoristă a autorului, care crede că mizeria satelor derivă din influența nefastă a oraşului.

Dramele care se petrec în nuvelele lui Vlahuță redau imaginea unei societăți în care durerea şi mizeria sunt inevitabile: o copilă, claustrată în mânăstire de un tată pătimaş, suferă şi piere (**Epraxia**), o fată e sedusă şi se prăbuşeşte din punct de vedere moral (**Adela**), doi copii orfani se întrețin cântând din flaşnetă şi dansând pe străzi (**De-a baba oarba**). Soarta celor doi copii orfani – Giustino şi Rosalba –

stârneşte, în egală măsură, prin realitatea tristă pe care o dezvăluie, duioşie şi revoltă.

După aproape un deceniu de activitate literară, autorul abordează o nouă specie literară: romanul. Astfel, în 1894 apare romanul **Dan**, în care prezintă unele observaţii asupra epocii sale şi a unor categorii sociale.

În scrierile sale, ca şi în romanul **Dan**, Alexandru Vlahuţă nu vroia să înfăţişeze „ţărani de ocazie, şi de teatru, ca acei pe care-i scot subprefecţii înaintea măriei sale la zilele de paradă, el vroia să cerceteze, să afle şi să spuie tot adevărul, toată marea dramă socială care se pregăteşte în întunericul şi mizeria bordeielor."

Cu unele elemente autobiografice, romanul „este povestea unui eşec din pricini sociale numeroase şi figura eroului este aceea a unei victime sociale, a unui *inadaptabil* de la începutul seriei, pe care o va înmulţi mai târziu Brătescu-Voineşti, continuatorul liniei tematice începute de Vlahuţă."[1]

Eroul, Vasile Dan, fiul unui slujbaş umil din Bârlad, ajunge profesor şi preot apreciat şi se căsătoreşte din dragoste cu o fostă elevă, Ana Racliş, care aparţine unei vechi familii boiereşti. Speranţa unei vieţi liniştite, consacrată exclusiv preocupărilor literare, se spulberă curând, deoarece femeia nu e capabilă să se ridice la aspiraţiile lui, să-i înţeleagă idealurile. Autorul prezintă prăpastia existentă între oameni proveniţi din medii sociale diferite, prăpastie care se adânceşte pe măsura desfăşurării acţiunii. Dan este tot un învins şi în relaţiile cu oficialităţile statului. Cauza eşecurilor constă în izolarea eroului, în activităţile desfăşurate, fără legătură cu realitatea. Însingurat, chinuit, Dan înnebuneşte.

Al.Vlahuţă acordă o mare importanţă mediului şi educaţiei ca factori hotărâtori în constituirea personalităţii umane. El a încercat să analizeze reacţiile sufleteşti şi să pătrundă în conştiinţa eroilor săi.

Romanul este meritoriu prin faptul că înfăţişează primul tip de inadaptabil din literatura noastră, descriind totodată soarta scriitorului român de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Valeriu Râpeanu declara în **Studiu introductiv** la ediţia **Scrieri alese** din 1963: „Cu **Dan**, literatura noastră cunoaşte un nou tip: inadaptatul. Odată cu el, în proza românească apare acea figură a intelectualului onest, ieşit, fie din mediile populare, fie din mica burghezie lipsită de mijloace materiale, aflat datorită integrităţii lui, a

---

[1] T.Vianu, „Alexandru Vlahuţă", în *Studii de literatură română*, 1965, p. 457.

modului de a înțelege întocmirea socială, în permanent conflict cu clasele stăpânitoare, cu instituțiile lor.”

Romanul are meritul de a înfățișa câteva personaje cu reale calități în lupta vieții, „figuri de luptători” (Garabet Ibrăileanu), asemenea medicului Privăț şi ziaristului Priboianu, care, deşi au unele calități comune cu Dan, se diferențiază totuşi de acesta printr-o atitudine activă față de viață şi prin dorința de schimbare.

Cu toate carențele de construcție, **Dan** rămâne o etapă în dezvoltarea romanului românesc, o primă încercare de realizare a unui roman psihologic.

După romanul **Dan**, Al. Vlahuță a mai publicat o serie de volume de nuvele şi poezii: **Poezii vechi şi nouă** (1894), **Icoane şterse** (1895), **Iubire** (1895), **În vâltoare** (1896), **Clipe de linişte** (1899) şi reportajul artistic **România pitorească** (1901).

DUILIU ZAMFIRESCU

Duiliu Zamfirescu[1] a debutat în *Literatorul* cu câteva poezii apreciate de Macedonski, care îl socotea un poet „suav” şi „strălucit; pentru ca după un timp să-şi trădeze mentorul şi să treacă în gruparea condusă de Titu Maiorescu, pe care îl va părăsi cu aceeaşi uşurință şi ingratitudine în 1913. Irascibil şi infatuat, el va respinge critica şi chiar sfaturile unor prieteni, fapt ce va determina ca, după unele controverse pe marginea discursului său de recepție la Academie, cu tema „Poporanismul în literatura română”, să rupă definitiv relațiile cu Titu Maiorescu.

Prima poezie care a constituit debutul său în literatură a fost **Levante şi Kalavryta** (1880), având ca temă „deşertăciunea

[1] Duiliu Zamfirescu (30 octombrie 1858 – 3 iunie 1922) s-a născut la Plătineşti, jud. Vrancea, şi era fiul lui Lascăr Zamfirescu şi Sultana Mincu. Prin mamă este nepotul marelui arhitect Ion Mincu. Şi-a făcut studiile la Focşani şi Bucureşti, unde şi-a luat licența în Drept. În anul 1885, în urma unui concurs, ocupă postul de secretar de legație la Roma şi, temporar, pentru doi ani, la Bruxelles şi Atena, unde va lucra până în anul 1906. Întors în țară, ocupă funcția de secretar general în Ministerul de Externe, iar în 1909 este ales membru al Academiei, ocazie cu care va ține discursul de recepție cu tema *Poporanismul în literatura română*.

Scriitorul a decedat la 3 iunie 1922.

deşertăciunilor", o iubire pasională desfăşurată într-un decor fastuos romantic, în care Levante o iubeşte pe Kalavryta şi îşi suprimă rivalul cu un foc de revolver.

În activitatea sa poetică, fără a se impune prin originalitate, Duiliu Zamfirescu este receptiv unor influenţe diverse, în special venite dinspre D. Bolintineanu, V. Alecsandri şi Al. Macedonski, precum şi unor apropieri de lirica romantică europeană: Byron, Lamartine, Musset, Hugo. Epoca debutului este deosebit de intensă pe lângă activitatea publicistică, apar primul volum cu creaţii literare **Fără titlu** (1883) şi primul roman **În faţa vieţii** (1894). După această etapă de un romantism impur, cu preferinţe pentru exotism şi macabru, urmează înscrierea definitivă a poetului pe linia unui parnasianism şi neoclasicism evidente în volumele **Alte orizonturi** (1894), **Imnuri păgâne** (1897) şi **Poezii nouă** (1899), în care cultivă o poezie obiectivă, rece, fără a exprima fiorul propriilor trăiri în faţa naturii şi a realităţilor.

Evocator al Vechii Elade, poetul se apropie de antichitate printr-o poezie descriptivă (**Către Diana**, **Către Cleobul**, **Pe Acropole**), redând cu exactitate detaliile şi semnificaţiile unei lumi „eterne". Într-una dintre poezii, el declara programatic: „A fi rece şi frumoasă: simbolul eternei arte" (e vorba de arta antică).

În ultimele volume, sub influenţa lui Alecsandri, poetul este atras de poezia anotimpurilor, de natura în permanentă schimbare, prezentată în nota ei picturală şi obiectivă. Unele poezii au factură de romanţe (**S-aud**) în care iubirea se desfăşoară într-o atmosferă de mister sub vălul înserării:

S-aude clopotul la schit,
Merg pustnicii să se închine;
Luceafărul e răsărit,
Iar eu mă duc gândind la tine.

Nuvelistica lui Duiliu Zamfirescu, mai ales până în 1900 (**Novele** – 1888 şi **Novele romane** - 1895), nu se remarcă prin nimic deosebit faţă de nivelul atins de acest gen la sfârşitul secolului al XIX-lea. Majoritatea nuvelelor redau, anticipând literatura lui I. Al. Brătescu-Voineşti, M. Sadoveanu şi, în special, a prozatorilor sămănătorişti, automatismul vieţii de provincie, tabieturile şi rutina unor boieri, a unor existenţe tragice. Autorul reuşeşte să prezinte câteva portrete de boieri surprinşi în situaţia dramatică a decăderii materiale, fizice şi

intelectuale – Conu Alecu Zăgănescu, conu Dumitrache Teodorescu (**Spre Costeşti**).

O nuvelă reuşită, în special prin înfăţişarea mediului de provincie şi a mentalităţii acestei lumi, este **Conu Alecu Zăgănescu**. Personajul, un boieraş sărăcit, este un maniac cumsecade, uscat la fizic şi vetust în comportament. Preotul din sat îi lasă pe prag un copil, acuzându-l că i-ar fi înşelat fata şi ar fi tatăl noului născut. Nedumerit, conu Alecu acceptă până la urmă calomnia şi din milă se ocupă de creşterea copilului. Viaţa bătrânului holtei se schimbă radical, devine mai activ şi mai optimist în tot ce face.

Drama se declanşează însă după un timp, atunci când adevăratul tată, un ofiţer, îşi cere copilul pe care nu-l recunoscuse la început. În faţa acestei situaţii, sufletul bun al lui conu Alecu se prăbuşeşte, se simte învins de soartă şi reîntoarcerea la vechea rutină este dramatică.

Autorul reuşeşte în câteva nuvele, cu toată lipsa de invenţie, să prezinte universul limitat şi mentalitatea unor personaje depăşite de istorie, care îşi acceptă senine ratarea, ca un destin al clasei boiereşti (**Spre Costeşti**, **Locotenentul Sterie**, **Frica**, **Noapte bună**, ş.a). Unele personaje şi chiar unele evenimente din nuvele sunt reluate mai târziu în romane, în special în ciclul Comăneştenilor.

Acelaşi univers problematic şi aceeaşi factură artistică păstrează şi romanele lui Duiliu Zamfirescu, dintre care se detaşează ca valoare artistică **Viaţa la ţară** şi **Tănase Scatiu**. Celelalte, care fac parte din ciclul Comăneştenilor [**În război** (1897-1898), **Îndreptări** (1901-1902) şi **Anna** (1906-1907)], precum şi primele creaţii **În faţa vieţii** (1895), **Un drum greşit** (1898), **Lume nouă, lume veche** (1895) şi ultima **Lydda** (1911) sunt artificiale prin problematică şi conflicte, inegale ca valoare artistică.

Prin **Viaţa la ţară** şi **Tănase Scatiu**, scriitorul a dat două din cele mai bune romane ale epocii, contribuind alături de N. Filimon (**Ciocoii vechi şi noi**) şi Ioan Slavici (**Mara**) la construcţia primelor, şi din păcate, a singurelor romane româneşti de valoare din secolul al XIX-lea. Cea mai izbutită operă a lui Duiliu Zamfirescu este socotită, pe bună dreptate, **Viaţa la ţară**, în care viziunea lirică a vieţii de la conac, uşor idilică, este dominată de un realism dur, determinat de momentul social-istoric al decăderii vechii boierimi, reprezentată simbolic prin Dinu Murguleţ şi dezrădăcinarea noilor generaţii ale acestei clase (Matei Damian, Mihai şi Alexandru Comăneşteanu) în faţa agresivităţii morale şi economice a arendaşilor.

Autorul surprinde momentul „căderii neamurilor” şi al „ridicării noroadelor”, al înlocuirii unei boierimi vechi, cu dragoste de ţară şi pământ, cu respect şi omenie faţă de ţărani, cu o burghezie, de felul lui Tănase Scatiu, rapace, vulgară, lipsită de un univers moral.

Încercarea noilor vlăstare boiereşti (Saşa Comăneşteanu, Matei Damian, Mihai şi Alexandru Comăneşteanu) de a se apropia de tradiţia bătrânilor nu mai are vigoarea şi reuşita economică şi socială, aceştia fiind înlăturate brutal de noii stăpâni ai vieţii rurale. Ei vor rămâne dezrădăcinaţi, deşi încearcă prin Alexandru Comăneşteanu să regenereze sângele boieresc, căsătorinu-se cu Porţia, fiica rumenă şi sănătoasă a unui preot ardelean.

În romanul **Viaţa la ţară**, Duiliu Zamfirescu a reuşit să redea un conflict nu între două personaje, ci între două categorii sociale, Dinu Murguleţ simbolizând o lume care şi-a încheiat rolul istoric, devenită anacronică, o eroare sociologică, şi Tănase Scatiu, exponentul clasei active, viguroase, dar vulgară şi fără maniere, o eroare estetică şi umană. Acesta face parte din categoria lui Dinu Păturică, reprezentând o altă epocă a parvenitismului, înzestrat cu mijloacele timpului său, cu puterea economică şi politică, care-i determină aroganţa, cinismul şi brutalitatea în atingerea scopului propus.

Personajele, mai ales cele masculine, sunt construite după tipare clasice, fiind imobile, fixate definitiv într-o personalitate rigidă pe care nu o pot depăşi şi nu se pot acomoda cu noile realităţi. Matei Damian este o variantă mai tânără a lui Dinu Murguleţ, o fire contemplativă, lipsit ca şi acesta de simţul practic şi activ.

Mult mai realizate sunt personajele feminine şi, în special, Saşa Comăneşteanu şi Tincuţa, în care autorul reuşeşte să redea, pe lângă frumuseţea fizică, universul sufletesc complex şi nuanţat, delicateţea şi manierele clasei boiereşti. Saşa Comăneşteanu este cel mai fascinant personaj feminin, unul dintre cele mai frumoase şi vii din literatura română, care traversează calmă şi senină deziluziile clasei sale, ruina boierimii şi invazia manierelor vulgare ale noilor parveniţi. Ea, la o vârstă ieşită din adolescenţă, este elementul de stabilitate şi echilibru al familiei, manifestându-se discret, cu un real simţ al vieţii şi o mare capacitate afectivă, ca mamă, soră, iubită şi bună gospodină. Dragostea pentru Matei Damian este profundă şi calmă, de o mare nobleţe, exprimată prin stabilitatea şi sinceritatea sentimentelor, căpătând uneori, mai ales în finalul romanului, o tentă de idilă.

Al doilea roman din ciclul Comăneştenilor, **Tănase Scatiu**, nu mai este o creaţie de atmosferă, ci o operă de caractere, evoluând pe linia **Ciocoilor vechi şi noi** şi marcând evoluţia, în noile condiţii de la sfârşitul secolului, a unui parvenit şi a unui fenomen reprezentat de parvenitism. Tănase Scatiu este consacrat economic şi afirmat în viaţa politică, ceea ce îi dă siguranţă în comportamentul dur şi rapace faţă de ţărani, grosolan şi dispreţuitor în relaţiile cu socrul şi soţia.

Celelalte personaje ale romanului, care vin din **Viaţa la ţară**, sunt episodice, strict decorative şi uneori idilice. Dinu Murguleţ este un bătrân senil, sechestrat de Tănase Scatiu pentru a-i lua moşia şi a nu mai avea legături cu ţăranii. Tincuţa, devotata soţie a lui Tănase Scatiu, trăieşte o mare deziluzie şi se refugiază într-o permnentă stare de visare, retrăindu-şi tinereţea şi prima iubire în faţa umilinţelor la care este supusă de soţ. Ea are o acută criză nervoasă, care-i va determina sfârşitul.

Tănase Scatiu este romanul vieţii burgheziei rurale, autorul surprinzând josnicia acestei lumi, tranzacţiile oneroase şi comportarea brutală faţă de ţărani, dar şi faţă de foştii stăpâni. În final, romanul prezintă scena revoltei ţăranilor, care-l apărau pe Dinu Murguleţ, şi uciderea lui Tănase Scatiu, scriitorul ilustrându-şi teza armoniei dintre boierii de neam şi ţărani.

În romanul **În război**, al treilea din ciclu, se continuă teza, urmărită în majoritatea prozelor, de prezentare a rolului avut de boierii „de viţă", din neamul Comăneştenilor şi al Mileştilor, înfrăţiţi cu ţăranii, în lupta pentru independenţa ţării. Din păcate, personajele sunt schematice, declarative, sacrificate până la urmă pe câmpul de luptă. Construcţia epică a romanului este confuză, iar conflictele fragile şi previzibile.

Îndreptări este romanul care are în centru pe Alexandru Comăneşteanu, fiul Saşei, care prin căsătoria cu Porţia, o fată de o mare robusteţe morală, încearcă regenerarea şi împrospătarea vechiului sânge boieresc şi, o dată cu revigorarea clasei şi a indivizilor. Aceeaşi problematică artificială şi acelaşi schematism în construcţia personajelor întâlnim şi în **Anna**, ultimul roman al ciclului, în care Alexandru Comăneşteanu este iubit, în feluri şi cu intensităţi diferite de cinci femei, de Anna, Porţia, Elena, Berta şi Urania. Autorul nu mai reuşeşte să surprindă, ca în **Viaţa la ţară**, profunzimea şi poezia erotică, eternul feminin întâlnit la Saşa şi Tincuţa.

Ultimele romane ale ciclului dovedesc o epuizare a experienţei artistice a scriitorului prin unele pedanterii teoretico-filosofice şi, în

special, prin insistenţa asupra tezei de elogiere a rolului pozitiv al boierimii în istorie şi în viaţa socială a statului român. Romanul epistolar **Lydda**, fără o construcţie epică solidă şi caractere individualizate, se remarcă prin nota lui memorialistică.

Contribuţia scriitorului, unanim recunoscută, este remarcabilă prin primele două romane din ciclul Comăneştenilor şi prin încercarea îndrăzneaţă în epocă de a publica un ciclu romanesc închinat unor evenimente deosebit de dramatice de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA

Scrierile lui B.Ştefănescu Delavrancea[1] au ca punct de plecare cunoaşterea profundă a limbii şi preţuirea deosebită a poporului român. Scriitor reprezentativ pentru epoca de întâlnire a celor două veacuri, Delavrancea şi-a clădit întreaga operă pe opoziţia dintre aspectul dureros al existenţei şi sensibilitatea sufletului uman.

Temperament artistic contradictoriu şi tumultuos, autorul a lăsat o operă literară situată la interferenţa mai multor curente estetice.Nuvela de debut **Sultănica** (1885) este un elogiu adus ideii de puritate, dar şi o critică a societăţii timpului, care provoacă drame materiale şi sufleteşti. În **Sultănica**, ca şi în alte creaţii ale sale, scriitorul pune nefericirea eroinei pe seama influenţei nefaste pe care o exercită oraşul asupra satului. În opinia lui Delavrancea, „inadaptabilii”, produs al acestui mediu,sunt condamnaţi la dezamăgire şi suferinţă.

---

[1] De obârşie vrâncean, Barbu Ştefănescu Delavrancea s-a născut în Bucureşti în 1858, unde a urmat cursurile şcolii primare şi ale liceului Sf. Sava.

În 1877, în perioada studiilor liceale, publică, sub semnătura Barbu, prima sa poezie inspirată de Războiul pentru Independenţă. Urmează Facultatea de Drept din Bucureşti, şi după susţinerea licenţei pleacă la Paris pentru pregătirea doctoratului în Drept. În 1885 îi apare volumul de nuvele **Sultănica**, iar în 1887 volumul **Trubadurul**.

Un an mai târziu, devine redactor la *Revista nouă,* condusă de B.P.Hasdeu, angajându-se în politică şi în gazetărie.

Anii 1883-1893, când scriitorul nu se angajase ferm în politică, sunt cei mai rodnici din activitatea sa literară. Din aceată perioadă datează şi începuturile prieteniei sale cu Alexanndru Vlahuţă şi I.L.Caragiale.

În 1903,publică volumul **Hagi-Tudose**, iar între 1909-1910 i-au părut primele piese de teatru, **Apus de Soare**, **Viforul** şi **Luceafărul**.

Scriitorul a murit la 29 aprilie 1918.

Personajul predilect al nuvelelor sale este *inadaptabilul*, *dezrădăcinatul*, tip literar de mare circulație în proza românească a epocii, în special la scriitorii sămănătorişti. Intelectual de provincie, melancolic, sensibil, el întruchipează un destin social eşuat, fie din cauza temperamentului său, fie din cauza relațiilor social-economice la care nu se poate adapta.

În nuvelele **Trubadurul**, **Bursierul**, **Linişte**, eroii sunt caractere inadaptate. Trubadurul critică morala burgheză şi caută refugiul în vis şi în moarte. Dezgustul său de viață este cauzat de fățărnicia, viclenia şi egoismul claselor conducătoare. „Lumeas-a prefăcut într-o mocirlă în care numai porcii se răsfață", conchide Trubadurul cu o formulă proprie autorului. Apăsat de obsesia morții, el aspiră utopic spre o eliberare de sub „robia speței".

Nuvela **Linişte**, concepută sub forma unui monolog interior, este povestea unui doctor dezgustat de viață, cu sufletul distrus, care îşi justifică „liniştea" pentru a nu fi crezut nebun. Eroul are de înfruntat o societate ostilă, dar şi un destin crud: soția pe care o iubea moare de ftizie, după ce născuse o fetiță infectată cu acelaşi microb.

Nuvele **Zobie** şi **Milogul**, influențate de naturalism, descriu dintr-un unghiu excesiv biologic şi cu amănunte nesemnificative, o serie de cazuri umane patologice.

Cu **Hagi-Tudose** (1903), Delavrancea realizează cea mai izbutită nuvelă realistă şi totodată un adevărat model al genului. Personajul central, Hagi-Tudose, este un avar pe linia lui Harpagon, Shylock şi Gobsek şi, în acelaşi timp, un tip individualizat care aparține societății româneşti de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Spre deosebire de Harpagon sau Gobsek, îmbogățiți prin cămătărie, Hagi-Tudose a început prin a fi un modest negustor de găitanuri.

Bine conturată, zgârcenia este urmărită cu o mare artă a gradației până la efectele ei dezumanizante, care depăşesc limitele normalului. Patima înavuțirii l-a secătuit pe zgârcit din punct de vedere moral, dar nu l-a schematizat ca tip literar. De când era băiat de prăvălie, hagiul a început să agonisească, să pună deoparte ban cu ban, renunțând la cele mai elementare bucurii ale vieții: „…nu bea, nu ochea prin mahala, mânca pâine cu bragă." G. Călinescu vede în Hagi-Tudose un hapsân de proporții mitice, delirante.

Nuvela nu are o substanță epică deosebită, valoarea ei fiind semnificată prin construcția unui tip specific societății româneşti de la sfârşitul secolului al XlX-lea.

În istoria nuvelisticii româneşti, Delavrancea ocupă un loc important prin abordarea unui nou stil de proză, numit de Tudor Vianu „realism liric şi artistic”. Fondul scrierilor sale este liric, chiar dacă tehnica folosită este analiza sau observaţia obiectivă.

Proza lui Delavrancea, diversă sub aspect tematic şi tipologic, cuprinde nuvele şi povestiri (ciclul **Odinioară**) sau schiţe (**Bunicul**, **Bunica**, **Sorcova**, **De azi şi de demult**). Autorul evocă, într-o manieră sentimental-idilică, scene din copilărie de o mare gingăşie şi delicateţe.

Domnul Vucea este o schiţă care impune un tip, acela al dascălului mărginit şi despotic. Accentul nu cade pe figura domnului Vucea, cum s-ar părea, ci pe analiza psihologiei copilului. Şcoala şi moravurile acesteia sunt descrise mai întâi cu spaimă, apoi cu ironie şi dezamăgire, aşa cum reiese din fraza finală: „Pe seară sfârşind frecatul şi unsul hamurilor, trecusem în clasa a treia.”

B. Ştefănescu Delavrancea ocupă un loc de seamă în dezvoltarea dramaturgiei româneşti cu trilogia închinată Moldovei: **Apus de soare**, **Viforul**, **Luceafărul**, în care continuă linia teatrului şi a dramei romantice începută de B.P.Hasdeu şi de V. Alecsandri. În teatru, ca şi în proză, autorul ne apare ca un romantic prin vocaţie, cu un temperament prin excelenţă liric.

Trilogia evocă trei etape succesive din istoria Moldovei, de la începutul secolului al XVI-lea. **Apus de soare** reînvie ultimii ani ai domniei lui Ştefan cel Mare, 1503-1504, **Viforul** descrie stăpânirea tiranică a lui Ştefăniţă, dintre anii 1524-1527, iar **Luceafărul** zugră-veşte prima domnie a lui Petru Rareş, dintre 1527-1538.

Titlurile pieselor au valoare metaforică, simbolică: Ştefan cel Mare reprezintă soarele care apune, tiranica domnie a lui Ştefăniţă se aseamănă unui vifor distrugător, iar Petru Rareş, continuatorul lui Ştefan, întrupează strălucirea luceafărului.

Apus de soare, drama cea mai reuşită, conturează chipul unui erou literar, pornind de la existenţa unui personaj istoric. G.Călinescu vedea în **Apus de soare** „o capodoperă a dramaturgiei poetice şi oratoriceşi nu mai puţin o dramă de observaţie a tipicului”.

Opera are un dublu conflict: unul istoric, obiectiv, ilustrat de confruntarea dintre domnul patriot şi boierii dornici de putere şi avuţie, şi altul intern, subiectiv, provocat şi întreţinut permanent de ciocnirea dintre voinţa domnitorului şi perisabilitatea sa biologică, adică dintre domnul Moldovei şi omul obişnuit. Contrastul dintre trup

(îmbătrânit, bolnav, pieritor) şi spirit (mereu viu şi energic) devine suportul piesei, iar referirile la înfăţişarea concretă a eroului nu fac decât să potenţeze forţa lui morală.

În viziunea lui Delavrancea, calitatea esenţială a lui Ştefan este aceea de a fi înţeles voinţa ţării: „Şi cum vru Moldova aşa vrui şi eu." Ideea aceasta, detaliată de autor, apare şi în cronica lui Grigore Ureche: „Iar pre Ştefan-Vodă l-au îngropat ţara cu multă jale şi plângere… Atâta jale era, de plângea toţi, ca după un părinte al său, că cunoştea toţi că s-au scăpat (= au pierdut) de mult bine şi multă apărătură." Spre deosebire de dramă, în cronica lui Gr.Ureche, Ştefan apare în primul rând în ipostaza de conducător militar, apoi de om politic şi prea puţin de om obişnuit.

În **Apus de soare**, Ştefan este înfăţişat nu numai ca domnitor, ci şi ca om, în ipostaze familiale, dând dovadă de sensibilitate şi gingăşii nebănuite, ce contrastează cu solemnitatea omului politic şi a conducătorului militar. El este caracterizat atât prin propriile-i replici, cât şi prin opiniile celorlalte personaje, care nu fac decât să reflecte personalitatea complexă a acestuia. Supuşii îl numesc „slăvitul", „sfântul", „împăratul", iar puţinii uneltitori, precum Paharnicul Ulea, Stolnicul Drăgan şi Jitnicerul Stavăr, tremură la gândul răzbunării, al sabiei domnitorului, punându-şi nădejdea doar în boala, bătrâneţea şi moartea acestuia.

Dovedind un deosebit simţ artistic, B.Ştefănescu Delavrancea a zugrăvit cu o forţă egală pe bătrân şi pe voievod, pe om şi pe supraom.

Din punct de vedere artistic, **Apus de Soare** este o capodoperă oratorică, Ştefan vorbeşte ca un profet, cu exclamaţii lirice şi metafore grandioase: „Sunt deşert, dar de deşertăciune n-am fost plin".

Culoarea locală a piesei este realizată nu prin mijloace lingvistice, ci printr-o atmosferă arhaizantă, sugerată de credinţele mistice, superstiţiile şi practicile magice.

În legătură cu **Apus de soare**, I.L.Caragiale remarca: „e o dramă de genul aşa numitelor mistere sacre ale patimilor Domnului", cu un „desen viguros şi, mai presus de toate, o sinceritate de concepţie şi o naivitate de expresie pe care numai frecventa credinţă le poate insufla".

Bibliografie selectivă

A. Bibliografie generală

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982
G. Călinescu, *Ion Creangă.Viața şi opera*, Editura pentru Literatură, 1964
G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, Editura Tineretului, 1965
Pompiliu Constantinescu*, Scrieri I, II,* Editura pentru Literatură, 1967
Şerban Cioculescu*, Varietăți critice,* Editura pentru Literatură, 1966
Paul Cornea, *De la Alecsandri la Eminescu,* Editura pentru Literatură, 1966
G. Ibrăileanu, *Critice,* Editura pentru Literatură, 1966
N. Manolescu, *Despre poezie,* Editura Cartea Românească, 1987
Adrian Marino*, Viața lui Alexandru Macedonski,* Editura pentru Literatură, 1966
Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski,* Editura pentru Literatură, 1967
G. Munteanu, *Eminescu şi eminescianismul,* Editura Minerva, 1987
Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române,* vol. II şi III, Editura Porto-Franco, 1996
E. Simion, *Fragmente critice. III,* Fundația Scrisul Românesc. Universul enciclopedic, 1999
Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară,* Editura Minerva, 1976
Vladimir Streinu, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1989
Eugen Todoran, *Eminescu*, Editura Minerva, 1972

T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* Editura pentru Literatură, 1966
T. Vianu, *Studii de literatură română,* Editura Didactică, 1965
Teodor Vârgolici, *Începuturile romanului românesc,* Editura pentru Literatură, 1963
*** *Pionierii romanului românesc* (antologie), Editura pentru Literatură, 1962

B. Alte studii

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Editura Eminescu, 1986
N. Ciobanu, *Eminescu. Stucturile fantasticului narativ,* Editura Junimea, 1984
Mihai Drăgan, *Eminescu. Interpretări,* Editura Junimea, 1986
Elena Zaharia Filipaş, *Retorică şi semnificaţie,* Editura Paideia, 1993
Al. Hanţă, *Idei şi forme literare până la Titu Maiorescu,* Editura Minerva, 1985
Silvian Iosifescu, *În jurul romanului,* Editura pentru Literatură, 1959
P. Marcea, *I. Slavici,* Editura pentru Literatură, 1965
Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România,* Editura Minerva, 1979
G. Popa, *Prezentul etern eminescian,* Editura Junimea, 1989
Al. Piru, *Introducere în opera lui V. Alecsandri,* Editura Minerva, 1978
Petru Ursache*, Titu Maiorescu. Esteticianul,* Editura Junimea, 1987

C. Autor şi operă

V. Alecsandri, *Opere, I,* Editura pentru Literatură, 1966
V. Alecsandri, *Poezii, I, II,* Editura pentru Literatură, 1955
N. Filimon, *Opere, I, II,* Editura pentru Literatură, 1957
B.P. Hasdeu, *Opere I, II,* Editura Minerva, 1986
Al. Odobescu, *Opere I, II,* Editura Minerva, 1986

M. Eminescu, *Proza literară,* Editura pentru Literatură, 1964
M. Eminescu, *Opere alese,* Editura pentru Literatură, 1964
Ion Creangă, *Opere,* Editura Minerva, 1970
I.L.Caragiale, *Opere I, II, III,* Editura pentru Literatură, 1959
Ioan Slavici, *Opere, vol.I - IV,* Editura Minerva, 1985-1987
C. Dobrogeanu Gherea, *Studii critice,* Editura pentru Literatură, 1956
Lidia Botte, *Simbolismul*
Al.Macedonski, *Opere, I, II,* Editura pentru Literatură, 1966
G.Coşbuc, *Opere,* Editura pentru Literatură, 1966
Al.Vlahuță, *Opere,* Editura pentru Literatură, 1966
Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Opere,* Editura pentru Literatură, 1966
Duiliu Zamfirescu, *Opere I, II, III,* Editura Minerva, 1979.

În legătură cu operele indicate pot fi consultate şi alte ediții.

Redactor: Constantin FLOREA
Tehnoredactare: Vasilichia IONESCU
Florentina STEMATE
Coperta: Marilena BĂLAN

Bun de tipar: 24.10.2006; Coli tipar: 16,75
Format: 16/61 x 86

Editura şi Tipografia Fundaţiei *România de Mâine*
Splaiul Independenţei nr. 313, Bucureşti, Sector 6, O. P. 16
Telefon/fax.: 316.97.90; www.SpiruHaret.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro